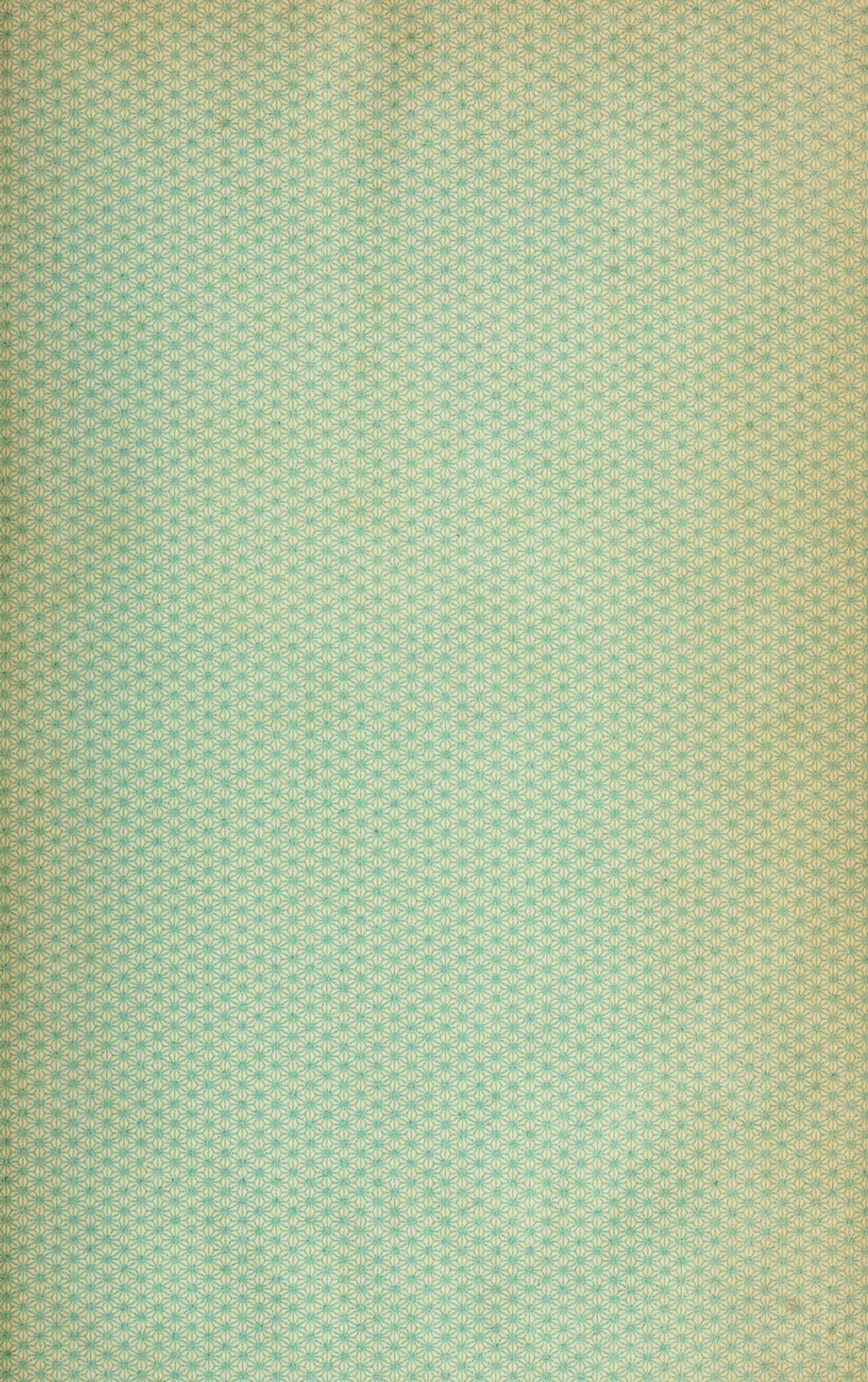
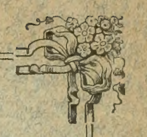


NOTICE ARCHÉOLOGIQUE

SUR

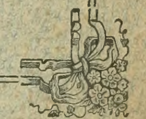
L'ÉGLISE S^{T} GERVAIS

DE PONTPOINT.

PAR

EUGÈNE LEFÈVRE-PONTALIS.
BIBLIOTHÉCAIRE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES
ET SCIENTIFIQUES.

SENLIS
IMPRIMERIE EUGÈNE DUFRESNE
4, RUE DU PUITS TIPHAINE, 4
1887.

NOTICE ARCHÉOLOGIQUE

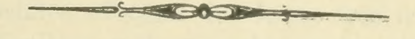
SUR

L'EGLISE S^T GERVAIS

DE PONTPOINT.

PAR

EUGÈNE LEFÈVRE-PONTALIS.
BIBLIOTHÉCAIRE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES
ET SCIENTIFIQUES.



SENLIS.
IMPRIMERIE EUGÈNE DUFRESNE
1887.

NOTICE ARCHÉOLOGIQUE
SUR
L'ÉGLISE SAINT-GERVAIS
DE PONTPOINT.



L'église de Saint-Gervais de Pontpoint [1] est orientée avec une assez grande exactitude. Son plan comprend une nef accompagnée de deux vastes chapelles et un chœur à chevet polygonal. L'édifice ne possède qu'un seul portail et le clocher s'élève à côté du chœur sur la face méridionale. Ce plan porte l'empreinte des remaniements successifs dont le monument à conservé la trace, car l'église de Pontpoint se compose de diverses constructions qui appartiennent au XI[e], au XII[e], au XIV[e] et au XVI[e] siècle. Dans son état primitif, il devait être formé d'une nef, de deux bas-côtés et d'un sanctuaire en hémicycle, comme celui de l'église de Rhuis (Oise). Les dispositions actuelles de l'édifice affectent une forme très irrégulière par suite des modifications qu'il eut à subir pendant tout le cours du moyen âge.

La nef qui n'a jamais été voûtée, est recouverte d'un lambris moderne. Elle renferme cinq travées en tiers point qui s'appuient sur des colonnes isolées; chacune des arcades se compose de deux rangs de claveaux superposés dont les arêtes sont abattues. Les colonnes sont couronnées par des chapiteaux garnis de larges feuilles et de crochets; quelques-uns d'entre eux se trouvent simplement épannelés. Leurs tailloirs ornés

[1] Dép. de l'Oise, arr. de Senlis, canton de Pont-Sainte-Maxence.

d'un filet et d'un biseau sont taillés sur un plan cruciforme et forment deux ressauts qui correspondent à ceux des grands arcs. C'est une particularité dont nous ne connaissons aucun autre exemple dans la région. Les bases flanquées de larges griffes, présentent un petit tore inférieur très aplati surmonté d'un rang de perles et d'une baguette. De chaque côté de la nef s'ouvrent quatre baies en plein cintre : elles sont placées dans l'axe des piliers au lieu de se trouver au centre des travées. Cette disposition fut très rarement adoptée par les constructeurs de la région, car on ne la rencontre que dans quatre autres églises voisines, celles de Glaignes, d'Orrouy, de Champlieu et de Béthisy-Saint-Martin (Oise). Elle avait l'avantage de permettre d'établir des fenêtres à un niveau assez bas, et pouvait être employée sans danger pour éclairer le vaisseau central d'une église non voûtée. La nef de l'église de Pontpoint doit être attribuée à la seconde moitié du XII[e] siècle; son style offre une grande analogie avec celui de la nef de l'église de Glaignes (Oise), qui appartient à la même époque.

Le bas-côté n'est pas voûté, il est recouvert d'un toit en appentis[1]; les deux fenêtres et la porte en plein cintre percées dans son mur extérieur sont aujourd'hui bouchées, et son chevet se termine par une vaste chapelle bâtie au XVI[e] siècle. Cette chapelle se compose de deux travées séparées par un doubleau en tiers-point et voûtées au moyen de deux croisées d'ogives, dont les clefs sont décorées de feuillages. Les nervures ont un profil prismatique très accentué; elles reposent sur des culs-de-lampe ornés de petits anges et d'animaux fantastiques. La chapelle est éclairée par trois fenêtres divisées par un meneau central, qui supporte deux arcs trilobés et un remplage flamboyant. On remarque dans l'une d'entre elles un vitrail du XVI[e] siècle représentant *sainte Barbe*, accompagnée de la tour qui lui sert d'attribut. Dans la partie supérieure du même vitrail se trouvent quelques débris d'une *Nativité* ou d'une *Adoration des Mages*. On lit au dessous ces mots en caractères gothiques:

---

[1] On remarque dans cette partie de l'église une cuve baptismale polygonale du XII[e] siècle, qui est très mutilée.

Regnault de Saci, bourgeois . . C'était sans aucun doute le nom du donateur de la verrière.

Le bas-côté sud, surmonté d'une simple charpente, a conservé trois fenêtres en plein cintre du XII[e] siècle ; ses deux dernières travées sont recouvertes de voûtes sur croisées d'ogives du XIV[e] siècle. Il se termine par un réduit voûté en berceau qui se trouve au dessous du clocher et qui remonte au XI[e] siècle, comme la tour dont il forme le soubassement. En face de la quatrième et de la cinquième travée de la nef, s'ouvre une grande chapelle construite au commencement du XIV[e] siècle. Elle est encadrée, du côté du collatéral, par deux arcs en tiers-point qui reposent sur une haute colonne et sur des culs-de-lampe. Les doubleaux et les nervures de ses quatre voûtes d'ogives sont garnis d'un gros tore aminci en amande et leurs retombées s'appuient, d'un côté sur une colonne centrale, de l'autre sur des colonnettes adossées au mur extérieur. Les chapiteaux de ces différents supports sont ornés de deux rangs de feuillages superposés ; leurs tailloirs et leurs bases affectent une forme polygonale. Six fenêtres sont percées dans l'épaisseur des murs ; deux d'entre elles présentent un remplage composé d'un seul meneau et d'un quatre-feuilles. Les autres baies sont divisées en trois compartiments et leur partie supérieure renferme trois petites rosaces à quatre lobes. Cette chapelle, conçue dans un excellent style, produit beaucoup d'effet, malgré sa grande simplicité.

Le carré du transept, dont la construction remonte au milieu du XII[e] siècle, est plus ancien que la nef. Il communique avec elle par un arc en tiers-point garni de quatre tores et soutenu de chaque côté par deux colonnettes. La voûte sur croisée d'ogives qui le surmonte est renforcée de deux arcs-formerets et ses nervures, décorées de trois tores, reposent sur de minces colonnes engagées. Tous les chapiteaux sont entourés de feuilles d'acanthe ; leurs tailloirs se composent d'un filet et d'une doucine. Quant aux bases, elles ont été refaites à l'époque moderne et leur profil est aussi bizarre que disgracieux. Le chœur, contemporain du carré du transept, est encadré par un arc triomphal dont les trois tores s'appuient sur deux colonnes. Il est voûté au moyen de six nervures amincies en amande qui

convergent vers une clef centrale : son chevet est polygonal comme celui des églises de Glaignes et d'Angy (Oise). Cette disposition permet de constater que les architectes de la vallée de l'Oise élevèrent des absides à cinq pans, dès le milieu du XIIe siècle. Le chœur de l'église de Pontpoint est éclairé par cinq fenêtres en plein cintre qui s'ouvrent au dessus d'un bandeau perlé. Les chapiteaux, les tailloirs et les bases de ses colonnettes offrent des particularités analogues à celles que nous avons signalées dans le carré du transept.

La façade, défigurée par un vaste porche construit à l'époque moderne, est occupée au centre par un portail en tiers-point, bâti en même temps que la nef, c'est-à-dire vers la fin du XIIe siècle. Cette porte, dont l'archivolte est garnie de trois tores et d'un cordon d'étoiles, est encadrée par six colonnettes couronnées de chapiteaux à crochets ; son tympan est orné de rinceaux de feuillages qui forment trois arcatures de largeur inégale. C'est un système de décoration très rarement employé dans les portails des églises de la région, mais on peut en voir un spécimen sur le tympan de la porte de l'ancien Hôtel-Dieu de Senlis. La partie supérieure de la façade renferme trois fenêtres en plein cintre, et ses parties latérales deux autres baies de la même forme. L'élévation extérieure des bas-côtés et de la nef de l'église est d'une grande simplicité ; elle présente une série de baies cintrées, des corniches soutenues par des modillons très frustes, et sur la face septentrionale un portail en plein cintre décoré de deux rangs de bâtons brisés qui se continuent sur les pieds droits, comme dans les portes des églises de Saint-Vaast-de-Longmont, de Trumilly et de Bouconvillers (Oise). Ce portail est sans aucun doute un peu plus ancien que celui de la façade, et doit être attribué au milieu du XIIe siècle. Il est évident que l'architecte chargé de reconstruire la nef de l'église a cru devoir le conserver. Les deux chapelles latérales sont épaulées par des contreforts et leurs fenêtres offrent les dispositions déjà signalées à l'intérieur ; les meneaux de l'une des baies de la chapelle méridionale ont été refaits, il y a quelques années. L'abside est flanquée de quatre contreforts assez saillants qui se terminent par un glacis très incliné. Ses cinq fenêtres en plein cintre sont

surmontées d'uue corniche à modillons et tout le chevet de l'édifice présente une grande analogie avec celui de l'église de Glaignes.

Le clocher bâti à côté du chœur, s'élève à 23 mètres au dessus du sol sur un plan carré. Il est épaulé par huit contreforts peu saillants qui s'arrêtent sous les baies inférieures. Ses trois étages sont dans un excellent état de conservation, et ses assises sont enduites d'une croûte calcaire presque inaltérable. Le premier étage est percé sur chaque face de deux baies en plein cintre qui s'appuient sur un bandeau revêtu de grosses billettes. Chacune de ses ouvertures est soutenue par deux colonnettes engagées et leur archivolte est accompagnée d'un cordon de billettes. On remarque sur l'un des claveaux un personnage grossièrement sculpté. Si l'on en croit une tradition locale, cette figure représenterait un ouvrier qui fut tué eu tombant d'un échafaudage pendant la construction du clocher. Toutes les petites colonnes de la tour sont monolithes et leurs chapiteaux sont garnis de volutes gravées en creux ; les tailloirs se composent d'un biseau surmonté d'un filet, et les bases de deux tores séparés par une gorge. On remarque à chaque angle du clocher une colonnette engagée. Cette décoration, destinée à adoucir les arêtes des murs, se rencontre dans la plupart des clochers romans de la région. Le second étage présente des dispositions semblables. Ses huit baies en plein cintre reposent sur des colonnettes engagées et un bandeau saillant contourne le clocher au dessous de leur appui. On aperçoit de même un cordon de billettes autour des claveaux, de petites colonnes engagées dans les angles et des détails analogues sur les chapiteaux, les tailloirs et les bases. A la hauteur du dernier étage, les murs du clocher subissent un retrait très accentué qui dégage la silhouette de la tour. Cet étage est occupé sur chacune de ses faces par trois baies en plein cintre qui s'appuient sur des colonnettes et dont l'archivolte est ornée de billettes. C'est une particularité intéressante à signaler, car les clochers des églises de Rully et de Nogent-les-Vierges sont les seules tours romanes du département de l'Oise qui présentent de même des baies accouplées trois par trois dans leur partie supérieure. Au dessus

du troisième étage dont les angles renferment quatre colonnes engagées, se trouve une corniche qui se compose d'un câble soutenu par des modillons grimaçants. Elle est couronnée par nne courte pyramide en pierre à quatre pans, genre de toiture qui se rencontre également sur les clochers latéraux de l'église de Morienval. Le clocher de Pontpoint offre la plus grande ressemblance avec ceux de Morienval (Oise), de Rétheuil, d'Oulchy-le-Château (Aisne) et de Bezannes (Marne) qui appartiennent au XIe siècle. On peut donc le faire remonter à la même époque en le considérant comme le dernier débris de l'église bâtie dans le village au XIe siècle. Il n'est pas douteux que le clocher de l'église voisine de Rhuis a servi de modèle à l'architecte qui fut chargé de la construire, car ces deux tours sont conçues dans un style tout à fait identique.

L'église de Pontpoint ne renferme pas moins de quinze pierres tombales. Sept d'entr'elles remontent au XIVe siècle. La plus ancienne, qui porte la date de 1356, représente une femme vêtue d'une longue robe et placée sous une arcature trilobée. Cette arcature est couronnée par un gable orné de feuillages et d'une figure dans la partie centrale. Elle est flanquée de deux ceps de vigne, de deux pinacles et de deux anges qui tiennent dans leurs mains les chaines d'un encensoir. L'inscription gravée sur les bords de la pierre en lettres onciales est ainsi conçue :

Pierre : *hauteur* 2 ^m^ 78; *largeur* 1 ^m^ 17

Ici gist Isabiau fame Oudart Ducreus qui treſpaſſa l'an mil ccc et xvi le jour de la nativité de notre Seigneur. Priez que Diex bonne merci li face amen.

Une autre dalle du même style se trouve engagée sous les marches du sanctuaire ; elle est décorée d'une femme encadrée par une arcature tréflée dont le gâble contient une élégante rosace. On ne peut déchiffrer que douze mots de l'inscription.

Pierre : *hauteur* 2 ^m^ 25 ; *largeur* 1 ^m^.

Ci giſt . . . .

. . . .

. . . . . . trespassa l'an de grâce m ccc et xx vi le jour de . . . .

La pierre tombale de Jeanne Ducreus est mieux conservée que la précédente; elle semble avoir été faite par le même artiste qui grava celle d'Isabeau Ducreus, car on y retrouve également deux ceps de vigne qui s'élèvent de chaque côté de la figure centrale. Le costume de la défunte, l'arcature, le gâble et les pinacles présentent des détails analogues. Deux anges font balancer des encensoirs dans la partie supérieure. Quant à l'inscription, elle est encore parfaitement lisible.

Pierre: *hauteur* 2 m 21; *largeur* 0 m 91.

Ci gist Jehanne Doucrues fa me Oudart Ducrus maistre et enquesteur des eaues et des fores nre s le roy qui trespassa le mardi des poiriers de pasques l'an m ccc et xxvi. Priez pour l'âme de li.

Le mari de Jeanne Ducreus, Oudart Ducreus maître, des eaux et forêts, mourut trois ans après sa femme en 1329. Il est également enterré dans l'église de Pontpoint sous une dalle où il est figuré debout, les mains jointes, la tête nue et les pieds appuyés sur un levrier. L'arcature trilobée qui l'encadre est surmontée d'un gâble à rosace, de pinacles et de deux anges qui encensent le défunt.

Pierre: *hauteur* 2 m 25; *largeur* 1 m 06.

Ci gist Oudart du Creus jadis mestre et enquesteur des eaues et des fores nre s le roy q trespa ssa l'an m. ccc. xxix le jeudi aps la tifaine pez que Deix ait m ci de s ame.

Les dates des trois inscriptions suivantes sont complètement effacées, mais comme elles sont écrites en lettres onciales et comme le dessin des dalles où elles se trouvent rappelle d'une manière frappante la gravure des tombes précédentes, on peut les attribuer sans hésitation au XIVe siècle. La première est celle d'un clerc nommé Jean Le Vennier qui est représenté

debout sous une arcature tréflée accompagnée d'un gâble, de crochets, de fleurons et deux anges.

Pierre: *hauteur* 2 m 25; *largeur* 0 m 96.

Ici gist Jean le Dennier, clerc qui trespassa en l'an . . . . moiz de Septembre. Priez que Diex bonne merci li face. Amen.

La seconde serait la plus belle de celles qui sont placées dans l'église, si elle n'était presqu'entièrement usée par le passage des fidèles.

On y distingue deux personnages dont le visage et les mains étaient en marbre; ils sont placés sous de riches arcatures couronnées de gables avec des clochetons et flanqués de petits anges qui tiennent des encensoirs.

Pierre: *hauteur* 2 m 53; *largeur* 1 m 22.

. . . . jadis fame . . . . Jehan . . . . qui trespassa l'an . . . .

. . . . .

Enfin, le troisième dont l'ornementation est conçue dans le même style, renferme une inscription qui ne peut être déchiffrée qu'en partie.

Pierre; *hauteur* 2 m 43: *largeur* 1 m 32

. . . . .

. mardi après la Saint Remi. Priez pour l'âme de li.

On ne rencontre dans l'église de Pontpoint aucune pierre tombale du XVe siècle, mais on y remarque une dalle qui remonte au XVIe siècle. Bien que son inscription soit entièrement effacée, elle doit néanmoins attirer l'attention des archéologues, parce qu'elle porte les deux lignes suivantes gravées dans un cartouche.

Pierre: *hauteur* 1 m 68; *largeur* 0 m 95.

FAICT A SENLIS P̄ IEAN
LEBEL TVMBIER

Cette mention nous fait connaitre le nom de l'un des tombiers qui travaillaient a Senlis au XVIe siècle; on sait qu'au moyen âge la ville de Senlis possédait une véritable école d'artistes de ce genre qui ont produit des tombes sculptées très remarquables et qui avaient l'habitude de signer leurs œuvres. Les pierres tombales de l'église de Morienval fournissent plusieurs noms de tombiers demeurant à Senlis et à Crépy-en Valois; il serait intéressant de recueillir dans les nombreuses églises rurales de la région des signatures analogues qui sont très précieuses pour l'histoire de la sculpture tumulaire.

Les six autres inscriptions datent du XVIIe et du XVIIIe siècle; celle que nous transcrivons ci-dessous est relative à des grand'messes fondées dans l'église par Pierre de la Roche garde de la forêt d'Halatte qui demeurait à Pontpoint, comme l'un de ses prédécesseurs. Oudart Ducreus, dont nous avons eu l'occasion de citer le nom plus haut.

Pierre: *hauteur* 0 m 94: *largeur* 0 m 61.

I . H . S .

PIERRE DE LA ROCHE GARDE DE
LA FOREST DV ROY QVI EST DECEDE LE 5
AVRIL 1670 A FONDE EN CETTE EGLISE
LES HAVTES MESSES DANS LES IORS SVIVANTS
LA PREMIERE LE 27 MARS
LA SECONDE LE 15 AVRIL
LA TROISIESME LE 26 IVIN
LA QVATRIESME LE 2 IVILLET
LA CINQVIESME LE 22 AOVST
LA SIXIESME LE 14 NOVEMBRE
LA SEPTIESME LE 21 NOVEMBRE
LA HVITIESME LE 13 DECEMBRE
ET POVR CET EFFET IL A DONNE A LAD EGLISE
ET FABRIQVE DEVX PIECES DE TERRE COMME
IL EST PLVS AMPLEMENT DECLARE EN
L'ACTE DE DELIVRANCE DV DIT LEGS ET
CE SIEGE DE POMPOINT LE 20 DECEMBRE
1671 JEAN LASNIER GREFFIER

Priez Dieu pour son âme.
BIEN HEVREVX EST L'HOMME QVI MET
SON ESPERANCE EN DIEV PSALM 33.

Pierre: *hauteur* 0 m 96: *largeur* 0 m 52.

I. H. S.
ICY REPOSE LE CORPS DE CATHERINE
DV CHAVFFOVR [1] EN PREMIERS NOPCES
FEMME DE PIERRE MELART EN SECONDE
FEMME DE IACQVES RVDAVLT LAQLLE
A FONDE VN OBIT LE IOVR DE SON
DECEDS ARRIVE LE 16 NOVEMBRE
1677 ET DE PLVS A FONDE LA
PREDICATION DE LA PASSION LE
IOVR DV DIMANCHE DE LA PASSION
ET POVR CET EFFECT A DONNE
. . . .
. . . .
LED PIERRE MELART SON PREMIER
MARY A DONNE AVSSY VN QVARTIER
DE TERRE A L'EGLE POR LA FONDATION
D'VN OBIT LE IOVR DE SON DECEDS
LE 14 DECEMBRE. . . . . SCAVOIR
RECOMENDACES ET VNE MESSE
HAVTE. *Requiescat in pace.*

Pierre: *hauteur* 1 m 60; *largeur* 0 m 80.

CY DESSOUS
GISSENT LES CORPS DE
HONORABLE HOMME MR
PIERRE ANDRE ROBIN DE
FECAMPS BOVRGEOIS DE PARIS
DECEDE LE 4 IVILLET 1720

---

[1] La petite église de Noël-Saint-Martin, voisine de celle de Pontpoint, renferme également plusieurs tombes de différents membres de la famille duChauffour.

AGE D'ENVIRON 77 ANS
ET DE HONORABLE HOMME
M[R] RENE VALLIN BOVRGEOIS
DECEDE LE 24 MAY 1740
AGE D'ENVIRON 70 ANS
Requiescat in pace.

Pierre: *hauteur* 1 m 95; *largeur* 0 m 99.

D . O . M .

CY DESSOVS
REPOSENT LES CORPS DE M[RS]
. . . . . CHASTELLAIN . . . . .
POPINCOUR ET DE
. . . . LEQVEL EST
DECEDE LE DOVZE IVIN
MIL SEPT CENS QVARANTE
AGE DE SOIXANTE ET ONZE
ANS ET 10 IOVRS ETANT NE LE
DEVX IVIN 1669
ET DE DAME MARGVERITTE
FRANCOISE ROZIER FEMME DE
M[R] . . . . VEVVE DE
M[R] CHARLES PLANSSON
ECVYER S[E] DE MONTORGVEVIL
OFFICIER DV ROY LAQVELLE EST
DECEDEE LE 22 FEVRIER 1733
AGE DE QVATRE VINGT VN AN
Requiescat in pace.

Pierre: *hauteur* 1 m 66; *largeur* 0 m 79.

D . O . M .

QVEM DEDERAS CVRSVM TANDEM
DEVS ALME PEREGI
STA PRECIBVS IN OPEM
NON EST MORA LONGA VIATOR

CY GIT
LE CORPS DE CHARLES DV BOVT
BOVRGEOIS DE LA VILLE
DE BEAVVAIS DECEDE EN CETTE
PAROISSE DE S^T GERVAIS
DE PONTPOINT LE 15 AOVST 1747.
AGE DE 81 ANS CHEZ
NICOLAS LAVRENT DV BOVT
SON FILS QVI EN ETOIT CURE
POVR LORS ET DEPVIS CHANOINE
DE LA CATHEDRALE DE LA SUSD
VILLE DE BEAUVAIS
REQVIESCAT IN PACE

Pierre: *hauteur* 1 m 95; *largeur* 0 m 97.

D. O. M.

CY DESSOVS
GIST LE CORPS DE DAME MARIE
FRANCOISE PLANSON. . . . . . .
LAQVELLE EST
DECEDEE LE 20 DECEMBRE 1748 AGEE
DE 64 ANS 7 MOIS ET 6 IOVRS ET A LEGVE
A LA FABRIQVE DE CETTE EGLISE
TRENTE LIVRES DE RENTE A PERPETVITE.





2

HISTOIRE

DE LA

CATHÉDRALE DE NOYON

PAR

EUGÈNE LEFÈVRE-PONTALIS

DIRECTEUR DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE
MEMBRE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES
ET DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*,
Année 1900, t. LXI.

PARIS

1900

HISTOIRE

DE LA

CATHÉDRALE DE NOYON

PAR

EUGÈNE LEFÈVRE-PONTALIS

DIRECTEUR DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE
MEMBRE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES
ET DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*,
Année 1900, t. LXI.

PARIS

1900

HISTOIRE

DE LA

CATHÉDRALE DE NOYON

Depuis plus d'un demi-siècle, la cathédrale de Noyon n'a pas été l'objet d'une nouvelle étude historique. La monographie de M. Vitet[1], qui parut en même temps que les descriptions de M. Dantier[2] et de M. Moët de la Forte-Maison[3], fait encore autorité aujourd'hui. En adoptant les théories du savant académicien après avoir examiné le style du monument, Viollet-le-Duc leur a donné une plus grande force[4]. On pourrait donc croire que la cathédrale de Noyon est un de ces édifices si bien datés qu'il est inutile de se livrer à des recherches plus approfondies sur sa construction et sur ses remaniements.

M. Vitet, qui n'avait pas dépouillé toutes les sources de l'histoire du monument, a commis cependant plus d'une erreur. Son travail est plutôt une étude sur les origines et le développement de l'arc en tiers-point qu'une véritable monographie. Ses brillantes qualités d'écrivain, son désir d'éviter les termes trop techniques lui ont fait perdre de vue certains éléments essentiels de la cathédrale, tels que les voûtes et les profils. M. l'abbé Laffineur[5], qui a décrit l'édifice avec beaucoup de soin, MM. les abbés Müller[6]

1. *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*, 1845, in-4°.
2. *Description monumentale et historique de l'église Notre-Dame de Noyon*, 1845, in-8°.
3. *Antiquités de Noyon*, 1845, in-8°.
4. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. II, p. 298.
5. *Une visite à Notre-Dame de Noyon*, 1858, in-8°.
6. *Promenade archéologique à la cathédrale de Noyon*, 1888, dans le t. IX du *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*.

et Pihan[1], auteurs d'articles plus récents, n'ont pas voulu se lancer dans des discussions historiques et archéologiques. Au lieu d'écrire une cinquième monographie de Notre-Dame de Noyon, il est donc préférable d'étudier les textes qui concernent la cathédrale actuelle et les édifices religieux qui l'ont précédée.

Quand saint Médard eut transféré le siège épiscopal à Noyon en 531, après la ruine de Vermand par les Huns et les Vandales[2], il est probable que Noyon possédait déjà une certaine importance, car la voie romaine de Reims à Amiens, qui laissait l'emplacement de la ville à l'est, avait été détournée de son parcours vers le IVe siècle pour traverser la cité[3]. Au Ve siècle, les Bataves avaient quitté Condren, près de Chauny, pour venir s'y établir[4]. On ne saurait mettre en doute l'existence d'une première basilique noyonnaise bâtie par saint Médard avant le milieu du VIe siècle. En effet, sainte Radegonde, femme de Clotaire, qui s'était séparée de son mari, arriva dans cette cathédrale en 544, au milieu de l'office, en suppliant saint Médard de la consacrer à Dieu[5]. L'évêque hésita longtemps, mais il se rendit à son désir, malgré les instances des amis du roi, qui entouraient l'autel en s'opposant à la prise de voile. Après la mort de saint Médard, le 8 juin 545 ou 558[6], son corps fut déposé dans la cathé-

1. *Esquisse descriptive des monuments historiques dans l'Oise*, 1889, in-8°, p. 316.

2. *Acta Sanctorum*, juin, t. II, p. 86. — L'ancienne ville de Vermand doit être identifiée avec Saint-Quentin.

3. Moët de la Forte-Maison, *Antiquités de Noyon*, p. 79. — Lefranc, *Histoire de la ville de Noyon et de ses institutions*, p. 2 et 3.

4. *Notitia dignitatum*, dans les *Historiens de France*, t. I, p. 128.

5. « Directa igitur a rege, veniens ad beatum Medardum Noviomi, supplicat instanter ut ipsam mutata veste Domino consecraret. Sed memor Apostoli dicentis : « Si qua ligata fuit conjugi, non quærat dissolvi, » differebat reginam ne veste tegeret monacham. Ad hoc etiam beatum virum perturbabant proceres et per basilicam ab altari graviter retrahebant ne velaret regi conjunctam. » *Acta Sanctorum*, août, t. III, p. 70.

6. Fortunat dit que saint Médard exerça les fonctions épiscopales pendant quinze ans. *Acta Sanctorum*, juin, t. II, p. 80. — Ce témoignage d'un auteur contemporain a paru suffisant pour placer la mort du saint en 545, mais Grégoire de Tours intercale la mention de la mort du pieux évêque dans le récit de la révolte et de la mort de Chramne (555-560). L'anonyme de Soissons, qui écrivait au IXe siècle, dit que Clotaire revenait d'une expédition contre Chramne quand il apprit la maladie de saint Médard, et la Chronique de Réginon place la mort du saint au temps où Clotaire réunit sous sa domination tous les royaumes des Francs, c'est-à-dire après 558, date de la mort de Childebert.

drale jusqu'à l'arrivée de Clotaire[1], qui fit transporter les reliques du saint dans la villa royale de Crouy, près de Soissons, pour élever une basilique sur son tombeau.

Au milieu du VIIe siècle, la cathédrale primitive, placée sous le vocable de Saint-Médard, menaçait ruine, car saint Ouen raconte que saint Éloi, évêque de Noyon, se promenait un jour dans la ville avec ses disciples quand il aperçut une grande lézarde dans la façade de la basilique. Il donne aussitôt l'ordre d'aller chercher des ouvriers pour étayer le mur et pour exécuter les travaux nécessaires. Ses disciples lui objectent que la saison n'était pas favorable pour se mettre à l'œuvre, mais l'évêque leur répond : « Si ce mur n'est pas réparé de mon vivant, on ne le réparera jamais[2]. » Saint Éloi avait à cette époque plus de soixante-dix ans, d'après son biographe. Or, le pieux évêque, né en 588 au Chatelat, près de Limoges, mourut à Noyon le 30 novembre 659. Il faut donc placer ce fait à la fin de l'automne de l'année 658 ou de l'année 659, car l'objection des disciples devait se rapporter à la difficulté d'entreprendre des travaux à l'approche de l'hiver. Après la mort de saint Éloi, son corps fut inhumé dans l'église abbatiale de Saint-Loup de Noyon, d'abord à côté de l'autel, puis dans une confession voûtée[3].

La première cathédrale de Noyon, réparée par saint Éloi, fut détruite par le feu ou tout au moins très endommagée par un incendie vers 676. A cette époque, une vierge nommée Godeberte, qui jouissait d'une grande réputation de sainteté, habitait à Noyon et se trouvait gravement malade[4]. Le feu ayant éclaté

Cf. l'article de M. Bécu dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. II, p. 316.

1. « Procedit rex ad ecclesiam in qua cœlestis servabatur thesaurus... Corpore itaque sancto composito ac delato ad ecclesiam nocte illa exequialem cum multa devotione celebrarunt vigiliam. » *Acta Sanctorum*, juin, t. II, p. 83 et 91.

2. « Cœpit quadam die cum discipulis Noviomo in oppido deambulare et fortuitu conspiciens eminus vidit ex fronte basilicæ Sancti Medardi parietem ex parte dissipatum cripturamque imminentem ac ruinam minitantem instare : jussit ergo continuo artificem vocari et parietis infirmitatem illico cum liniamentis solidare. Cui cum discipuli dicerent : « Opportunum, domine, tempus exspectetur ut facilius ac solidius emendetur. » Ille respondit : « Sinite huc usque, filioli, quoniam si modo non emendatur, nec jam superstite in corpore non emendabitur. » D'Achery, *Spicilège*, t. II, p. 111.

3. *Ibid.*, p. 113 et 116.

4. Sainte Godeberte, née vers 640, avait été consacrée à Dieu par saint Éloi vers 658.

autour de la cathédrale avait déjà brûlé les tentures et le mobilier de l'édifice quand sainte Godeberte se fit transporter devant le foyer de l'incendie et arrêta les flammes d'un signe de croix[1]. Comme son biographe Radbod II vivait au XIe siècle, il faut évidemment faire une grande part à la légende dans ce récit. Il est beaucoup plus probable qu'une partie de la basilique fut seulement épargnée par le feu et que l'évêque saint Mummolin († 685) ou son successeur Gondouin entreprirent la construction d'une seconde cathédrale.

Si l'on en croit Levasseur, le roi Chilpéric II aurait été inhumé dans la cathédrale en 720[2], mais les auteurs contemporains se bornent à raconter que ce prince fut enterré à Noyon sans indiquer le lieu de sa sépulture[3]. Or les premiers successeurs de saint Médard, tels que saint Achaire († 639), saint Mummolin († 685), saint Ernuce († 744) et Gislebert († 782), furent ensevelis dans le petit oratoire de Saint-Georges, situé en dehors de l'enceinte gallo-romaine, sur l'emplacement de la place au Blé, qui se trouve au sud-ouest de la cathédrale[4]. Cette chapelle, donnée par Clotaire III à sainte Godeberte en même temps que le palais royal[5], reçut également le corps de la sainte quand elle mourut vers la fin du VIIe siècle[6].

Un fait historique très important se passa dans la seconde cathédrale de Noyon après la mort de Pépin le Bref, à Quierzy-sur-Oise. Charlemagne y fut sacré roi le 9 octobre 768, tandis qu'on célébrait le même jour une cérémonie identique à Soissons pour son frère Carloman[7]. Cet événement donna naissance à la

1. « Contigit hac ejus in infirmitate circa Sanctæ Mariæ principalem ecclesiam inopinatum ex improviso erumpere incendium et ejus subitanea excursione totius ecclesiæ omne penitus exuri ornamentum. » *Acta Sanctorum*, avril, t. II, p. 34.

2. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 598.

3. « Mortuus quidem est post hæc et Noviomo civitate sepultus. » *Gesta regum Francorum*, dans les *Historiens de France*, t. II, p. 572.

4. Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 23. — Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 589 et 619.

5. « Dedit ei cum oratorio Sancti Georgii suum quod Noviomi habebat palatium. » *Acta Sanctorum*, avril, t. II, p. 33.

6. *Ibid.*, p. 34.

7. « Carolus ad Noviomum urbem et Carlomannus ad Suessionis civitatem pariter uno die a proceribus eorum et consecratione sacerdotum sublimati sunt in regno. » *Continuateur de Frédégaire*, dans les *Historiens de France*, t. V, p. 9.

tradition rapportée par Levasseur, qui attribuait la construction de la nef actuelle à la générosité de Charlemagne[1]. Un ancien tableau remarqué par Louis XI dans sa visite à la cathédrale conservait le souvenir du sacre de l'empereur, qui fit un séjour à Noyon en 808[2]. Le diplôme de Charles le Chauve, qui confirma le privilège d'immunité du chapitre le 24 décembre 842, prouve que la cathédrale avait été consacrée sous le double vocable de Notre-Dame et de Saint-Médard[3].

En 859, les Normands, qui avaient remonté l'Oise, firent leur première apparition devant Noyon et s'emparèrent de la ville à la faveur de la nuit. La cité fut livrée au pillage et la cathédrale devint certainement la proie des flammes. En se retirant chargés de butin, les pirates massacrèrent l'évêque Immon avec les nobles et les clercs qu'ils avaient faits prisonniers[4]. Il est probable que les reliques de saint Éloi avaient été déposées dans une cachette pendant les ravages des Normands, mais, comme l'abbaye de Saint-Éloi se trouvait en dehors de l'enceinte, l'évêque Hédilon jugea nécessaire de les mettre en sûreté le 19 janvier 881 ou 882 en les transférant à l'abri des murs de la cité, dans la chapelle de l'évêché, dédiée à saint Benoît[5]. Cette précaution n'était pas inutile, car les Normands traversèrent Noyon dans le cours de l'année 882[6], en se dirigeant sur Reims, et ils revinrent assiéger la ville en 890, vers la fin d'octobre, mais ils ne réussirent pas à s'en emparer, malgré leur séjour de six mois dans une île de l'Oise[7]. En 925, les pirates furent encore mis en déroute par une courageuse sortie des habitants[8].

1. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 130.
2. *Historiens de France*, t. V, p. 679.
3. « Ecclesiam sancte Marie genitricis Dei et domini nostri Jhesu Christi semperque virginis, et sancti Medardi ejusdem ecclesie pontificis. » Lefranc, *Histoire de la ville de Noyon*, Pièce justif. n° 1.
4. « Hi vero qui in Sequana morantur, Noviomum civitatem noctu adgressi, Immonem episcopum cum aliis nobilibus tam clericis quam laicis capiunt, vastataque civitate secum adducunt atque in itinere interficiunt. » *Annales de Saint-Bertin*, éd. Dehaisnes, dans la *Société de l'Histoire de France*, p. 99.
5. Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 23 v°. — *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col. 385.
6. *Annales de Saint-Bertin*, éd. Dehaisnes, p. 290.
7. *Annales de Saint-Vaast*, éd. Dehaisnes, p. 336 à 341. — *Miracles de Saint-Bertin*, dans les *Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti*, sæc. III, t. I, p. 132.
8. *Chronique de Flodoard*, dans les *Historiens de France*, t. VIII, p. 183.

On peut supposer que la cathédrale fut relevée de ses ruines par l'évêque Lambert au commencement du xe siècle, après la confirmation des biens du chapitre par Charles le Simple en 901[1], car elle était certainement rebâtie quand l'évêque Airard mourut en 932. L'emplacement qu'elle occupait alors est facile à déterminer d'après un curieux récit de Flodoard[2] et de Richer[3]. Après la mort d'Airard, un clerc de la ville qui désirait obtenir sa succession fit appuyer ses prétentions par un certain comte Adelelme. Celui-ci escalada les remparts pendant la nuit et s'empressa d'expulser de la cité tous les hommes d'armes. Aussitôt les habitants des faubourgs, aidés par la connivence des bourgeois de la ville, reprennent l'offensive et pénètrent dans la cathédrale par une fenêtre en franchissant le mur d'enceinte. D'autres s'y introduisent en brisant les portes. Adelelme et les clercs qui s'étaient réfugiés dans l'église furent massacrés au pied de l'autel avec leurs compagnons. L'évêque Walbert s'empressa de purifier la cathédrale après son élection.

Ainsi le chevet de la troisième cathédrale de Noyon était adossé aux remparts gallo-romains. Or, les recherches archéologiques de M. Moët de la Forte-Maison permettent de constater que le mur d'enceinte passait dans le transept de la cathédrale actuelle[4]. Il faut en conclure que l'abside en hémicycle de la cathédrale carolingienne et des édifices antérieurs occupait la partie centrale de la nef, en face des deux dernières travées. Le chevet de Notre-Dame de Noyon s'élève donc aujourd'hui dans le fossé de l'enceinte, comme le chœur des cathédrales de Senlis et du Mans. Le pape Jean XV, qui confirma les biens du chapitre en 988, indique bien l'emplacement de la cathédrale par l'expression d' « infra murum[5]. »

1. Lefranc, *Histoire de la ville de Noyon*, Pièce justif. n° 2.

2. « Quidam exusta porta, quidam per ecclesiæ fenestram ingrediuntur. Adelelmus in ecclesiam confugiens, secus altare cum quibusdam qui secum introierant interemptus est et cives urbem recipiunt. » *Historiens de France*, t. VIII, p. 188.

3. « Facti autem hostium medii in ecclesiam fugere coacti sunt. Urbani vero ab interioribus recepti Adelelmum ac clericum persequi non desistebant portisque ecclesiæ concisis hostes appetunt ac secus altare utrosque cum pluribus aliis crudeliter trucidaverunt. » Éd. Guadet, dans la *Société de l'Histoire de France*, t. I, p. 116.

4. *Antiquités de Noyon*, p. 68 à 73 et pl. I.

5. Lefranc, *Histoire de la ville de Noyon*, Pièce justif. n° 2 *bis*.

Il faut arriver à la fin de l'année 936 pour rencontrer la première mention d'un évêque de Noyon enterré dans la cathédrale. L'évêque Walbert, qui mourut le 28 décembre de la même année, fut enseveli dans le chœur, à droite de l'autel, comme son successeur, Transmare, mort le 22 mars 950. L'évêque Hadulfe, décédé le 25 juin 977, fut inhumé derrière le maître-autel, et le tombeau de l'évêque Lindulfe, mort le 5 novembre 988, se trouvait de l'autre côté. Son successeur, Radbod Ier, reçut la sépulture dans le chœur en 977[1]. En faisant des fouilles dans les deux dernières travées de la nef et à l'entrée du transept, on retrouverait peut-être des fragments de ces tombes du xe siècle. Pour terminer l'histoire de l'édifice à cette époque, il ne faut pas oublier de mentionner le grand événement historique dont la cathédrale fut le théâtre le 1er juin 987. Hugues Capet, élu roi de France à Senlis par les grands feudataires, fut sacré à Noyon par Adalbéron, archevêque de Reims, assisté de Lindulfe, évêque de Noyon, et de plusieurs autres prélats[2].

L'histoire de la cathédrale au xie siècle est enveloppée d'obscurité. « Après l'an mil, dit Levasseur, nostre chœur fut rafraischy, notre nef parachevée, nos clochers adjoustez pour accomplissement de l'œuvre[3]. » Cette tradition, qui ne peut pas s'appliquer à l'église actuelle, devient plus vraisemblable si on la rapporte à la reconstruction de la cathédrale au xie siècle. En effet, il est impossible d'admettre que la cathédrale incendiée en 1131 était celle qui fut rebâtie au commencement du xe siècle, après l'invasion des Normands. Au contraire, il est très probable que l'évêque Hardouin de Croy (997-1030) commença la reconstruction de l'église de Notre-Dame. Il fit rebâtir la chapelle de l'évêché et n'hésita pas à employer un subterfuge pour faire démolir par les habitants de Noyon, vers l'an 1027, un château où résidait l'officier royal, qui usurpait ses droits[4]. Cette forteresse, qui s'élevait tout près de la cathédrale et de l'évêché[5], gênait sans doute

1. Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 23 v°. — *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col. 366.

2. « Dux omnium consensu in regnum promovetur et per metropolitanum aliosque episcopos Noviomi coronatus. » Richer, éd. Guadet, dans la *Société de l'Histoire de France*, t. II, p. 158.

3. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 133.

4. Hériman, *Narratio restaurationis abbatiæ Sancti Martini Tornacensis*, dans d'Achery, *Spicilège*, t. II, p. 918.

5. « Ea tempestate habebat idem Robertus rex turrim Noviomi sitam infra terminos ecclesiæ beatæ Dei Genitricis Mariæ secus curiam episcopi. » *Ibid.*, p. 918.

*

le développement de la nouvelle église et de ses dépendances. Banni par le roi Robert, l'évêque obtint son pardon par l'intermédiaire de Beaudouin, comte de Flandre. Hardouin de Croy mourut à Noyon le 19 juillet 1030, en léguant au trésor un calice et une patène d'or, une croix d'or rehaussée de pierreries, des chapes et des manteaux[1]. On l'enterra dans le vieux cloître, entre sa mère et sa sœur[2]. Il faut en conclure qu'à cette époque les soixante chanoines ne vivaient plus en communauté.

Un calendrier, commencé au xe siècle et conservé à la cathédrale avant la Révolution, contenait la mention suivante :

> II idus Maii dedicatio ecclesiæ beatæ Mariæ
> et dedicatio capelle quam Dominus Harduenus
> episcopus instruxit noviome et ordinatio sancti Eligii.

En reproduisant ce texte dans son ouvrage, Colliette fait observer que la première ligne n'était pas de la même écriture que les deux autres[3], mais les *æ* de ses trois derniers mots permettraient de faire remonter cette mention à une époque antérieure au xiie siècle, tandis que le mot *et* en tête de la seconde ligne et l'*e* final de *capelle* indiqueraient une addition plus récente. Il s'efforce de prouver que la dédicace du 14 mai était celle de Notre-Dame du Panthéon à Rome. Or, la date de cette cérémonie doit être fixée au 13 mai 608[4], et son anniversaire coïncidait parfois avec la consécration d'un édifice religieux. Ainsi, la cathédrale rebâtie à Chartres dans la seconde moitié du xe siècle par Vulfald et par son successeur, Eudes, fut dédiée le 13 mai[5].

Levasseur n'a pas parlé de cette mention, qui peut s'appliquer aussi bien à la cathédrale du xie siècle qu'à un édifice antérieur. Il est donc prudent de ne pas en tirer parti, mais la reconstruction de la cathédrale dans la première moitié du xie siècle peut se déduire de deux textes historiques. Le 4 février 1056, Yves, seigneur de Ham, confirma au chapitre la donation d'une serve

1. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 26. — *Gallia christiana*, t. IX, col. 994. — L'archidiacre Garnier, qui vivait au milieu du xie siècle, avait également légué au trésor une chasuble de pourpre brodée d'or, des chapes, des aubes et des couronnes d'argent.

2. Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 23 v°.

3. *Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois*, t. I, p. 203.

4. Migne, *Patrologie latine*, t. LXXX, col. 101.

5. Bibliothèque de Chartres, ms. n° 150.

nommée Eremburge et signa cette charte dans le chœur de Notre-Dame de Noyon[1]. Après sa mort, son fils Eudes contesta la valeur du titre, mais il finit par renoncer à ses prétentions. On lit dans le cartulaire transcrit au XIII[e] siècle que ce dernier acte fut signé *in choro Noviomo sancte Marie*, ce qui n'a aucun sens[2]. Il est bien probable que l'original de la pièce portait *in choro novo sancte Marie*. Le scribe a cru voir une abréviation au-dessus du mot *novo*, qu'il a remplacé par celui de *Noviomo*. Si le chœur était neuf vers 1060, c'est que l'évêque Hugues (1030-1044), prédécesseur de Baudouin I[er], avait été témoin de son achèvement. Le chanoine Arnoul, qui vivait sous l'évêque Radbod II (1068-1098), légua douze livres pour le pavage de l'église[3]. Il faut en conclure que l'édifice était terminé à cette époque.

Le 25 juin 1066, l'évêque Baudouin I[er] fit mettre dans une châsse d'or les cendres et les ossements de saint Éloi qui étaient restés dans le vieux vase où l'évêque Hédilon les avait placés au IX[e] siècle pour les soustraire à la rapacité des Normands[4]. Cette cérémonie, qui a pu coïncider avec la dédicace de la quatrième cathédrale, fut célébrée en présence des abbés de Saint-Éloi de Noyon, d'Homblières et du Mont-Saint-Quentin. Deux ans plus tard, en 1068, Baudouin I[er] reçut solennellement dans la cathédrale les moines de Saint-Amand, qui portaient à travers la France les reliques de leur patron pour recueillir des aumônes après l'incendie de leur abbaye[5]. Son successeur, Radbod II, mort en 1098, légua au chapitre une bible et plusieurs livres liturgiques[6]. Depuis le IX[e] siècle jusqu'à la fin du XII[e] siècle la cathédrale est presque toujours mentionnée sous le double titre de Notre-Dame et de Saint-Médard[7], tandis qu'au XIII[e] siècle le vocable de Notre-Dame suffit à la distinguer des autres paroisses

1. « Ego ipse Ivo Noviomum veniens coram domno Balduino presule in choro canonicorum sancte Marie. » Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 41 v°.

2. Ibid., fol. 42.

3. « In pavimento ecclesiæ sanctæ Dei genitricis duodecim libras distribui. » Colliette, *Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois*, t. II, p. 108.

4. *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col. 384.

5. *Ibid.*, t. IX, col. 996.

6. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 24.

7. Diplômes de 842 et de 901, bulle de 988 dans Lefranc, *Histoire de la ville de Noyon*, Pièces justif. n[os] 1, 2 et 2 *bis*. — Authentique de 1066 dans *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col. 385. — Diplômes de 1128 et de 1130 dans Lefranc, Pièce justif. n° 7, et dans Levasseur, p. 855.

de Noyon. Cette tendance à la désigner sous un titre unique apparaît déjà dans quelques chartes du XIe et du XIIe siècle[1].

On ne trouve aucun fait important à signaler pour l'histoire de la cathédrale sous l'évêque Baudry (1098-1113), qui accorda une charte de commune à la ville de Noyon en 1108[2], et sous l'évêque Lambert (1113-1121), mais leur successeur, Simon de Vermandois, qui reçut la visite du roi Louis VI en 1126[3], devait être témoin d'une véritable catastrophe. Entre le 20 et le 25 juin 1131, un terrible incendie réduisit en cendres presque toute la ville de Noyon, la cathédrale, l'évêché et les maisons des chanoines. La date de ce sinistre est établie tout d'abord par deux lettres du pape Innocent II, écrites le 27 juin de la même année. Le souverain pontife, chassé de Rome par Anaclet, voyageait en France et se trouvait alors à Crépy-en-Valois, dans le château de Raoul de Vermandois, frère de l'évêque de Noyon. Il avait fait un séjour à Compiègne depuis le 26 mai jusqu'au 18 juin[4].

M. Vitet a commis une erreur en disant que le pape venait de sacrer Louis VII à Reims quand il arriva au château de Crépy[5]. Louis le Jeune fut sacré le 25 octobre 1131, après la dédicace de l'église abbatiale de Saint-Médard de Soissons, célébrée par Innocent II le 15 du même mois. La faible distance qui sépare Noyon de Crépy, la parenté de l'évêque de Noyon et de Raoul de Vermandois expliquent l'intérêt que le pape portait à la reconstruction de la cathédrale. Il écrivit donc deux lettres, datées du 27 juin 1131, l'une à l'archevêque de Sens, Henri[6], l'autre à l'ar-

1. Diplôme de 1016 dans *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col. 361. — Charte de 1056 et de 1096 aux arch. de l'Oise, G 1984, fol. 41 v° et 42.

2. Lefranc, *Histoire de la ville de Noyon*, Pièce justif. n° 5. — M. Bethmann a démontré que cet évêque n'est pas l'auteur des *Gesta pontificum Cameracensium* dans les *Monumenta Germaniæ historica*, Scriptores, t. VII, p. 393.

3. Bibl. nat. Collection de Picardie, t. CLXV, fol. 133 v°.

4. Cf. Jaffé, *Regesta romanorum pontificum*, n°s 7477 à 7480.

5. *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 26.

6. Voici le passage important de cette lettre : « Ceterum quid apud Noviomum peccatis exigentibus nuper contigerit quomodo episcopalis et mater ecclesia cum domibus episcopalibus, incendio sunt cremate, dilectionem vestram credimus non latere. Quia igitur tante calamitati misericorditer compati et pietatis affectu fraterna suffragia ministrare debemus, universitatem vestram per presentia scripta exhortamur in Domino atque in remissionem peccatorum injungimus, ut ad prefatam ecclesiam ad honorem et servitium Domini reparandum de facultatibus vobis a Deo collatis solatia transmittatis. » Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 54 v°.

chevêque de Rouen, Hugues[1], pour les engager, ainsi que leurs suffragants, les abbés, les clercs, les nobles et les fidèles de leurs provinces à venir en aide à Simon de Vermandois et à lui envoyer les ressources pécuniaires destinées à relever de ses ruines la cathédrale de Noyon.

Le second témoignage contemporain sur la date de cet incendie est celui d'un moine d'Ourscamp qui fit plusieurs additions à la chronique de Sigebert de Gembloux, vers la seconde moitié du XIIe siècle[2], et qui se trouve désigné sous le nom de Robert dans le *Recueil des historiens de la France*[3]. On ne doit pas le confondre avec Robert de Torigni, abbé du Mont-Saint-Michel, qui n'a pas mentionné ce fait dans sa chronique. Le moine d'Ourscamp raconte que la cathédrale fut presque entièrement détruite par le feu, mais il voit dans ce sinistre l'effet d'une punition du ciel, parce que les habitants de Noyon auraient insulté le pape pendant son séjour dans leur ville. Or, l'étude de l'itinéraire d'Innocent II en France ne prouve pas qu'il s'était rendu à Noyon, et saint Bernard raconte que le pape avait été accueilli partout avec les plus grands témoignages de respect[4].

Le chanoine Antoine de Monchy, qui écrivit ses ouvrages sous le pseudonyme de Démocharès[5], Desrues[6], Duchesne[7] et le cha-

1. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 852.

2. « Ecclesia sanctæ Mariæ in episcopio, totaque pene civitas Noviomensis incendio conflagravit, justo, ut fertur, infortunio, quia summum pontificem Innocentium verbis irrisoriis multi illorum exhonoraverunt. » *Monumenta Germaniae historica*, Scriptores, t. VI, p. 472.

3. T. XIII, p. 329.

4. Cf. lettre CXXV, dans Migne, *Patrologie latine*, t. CLXXXII, col. 270.

5. Né en 1494, à Ressons-sur-Matz, près de Compiègne, et mort en 1574, ce personnage fut nommé grand inquisiteur de France en 1559 et assista au concile de Trente en 1563. Son principal ouvrage, coté D 7645 à la Bibl. nationale, a pour titre : *Christianæ religionis institutionisque Domini nostri Jhesu Christi traditionis adversus Misoliturgorum blasphemias ac novorum hujus temporis sectariorum imposturas praecipue Johannis Calvini et suorum contra sacram missam catholica et historica propugnatio*. Paris, Nicolas Chesneau, 1562, in-fol. — Les quatre chapitres de ce volume ont une pagination spéciale. Le second, intitulé : *De divino missæ sacrificio*, renferme un catalogue des évêques de Noyon, et l'incendie de 1131 s'y trouve mentionné au fol. 24. Cf. *Démocharès*, par M. l'abbé Corblet, dans la *Revue de l'art chrétien*, t. XVII, 1874, p. 240.

6. *Antiquitez, fondations et singularitez des plus célèbres villes de France*, 1608, p. 155.

7. *Antiquitez et recherches des villes, chasteaux et places remarquables de toute la France*, 1609, p. 506.

noine Sézille[1] s'accordent pour fixer la date du sinistre à l'année 1131. Au contraire, Levasseur[2] et les auteurs du *Gallia christiana*[3] prétendent que Noyon fut incendié en 1130. Guillaume de Nangis, qui rédigea sa chronique au XIIIe siècle, commet également une erreur en faisant remonter le désastre à l'année 1132[4], mais son récit concorde avec celui du moine d'Ourscamp, dont il avait probablement le texte sous les yeux, car on y retrouve les mêmes expressions et la même erreur sur l'insolence des habitants de Noyon vis-à-vis du pape.

Innocent II et le moine d'Ourscamp n'ont pas exagéré l'importance de l'incendie de 1131, car la cathédrale actuelle ne renferme aucun débris antérieur à cette époque, comme M. Vitet l'a supposé[5]. L'évêque Simon de Vermandois dut se mettre aussitôt à l'œuvre pour déblayer les ruines du monument et pour obtenir du roi l'autorisation de détruire une partie des remparts gallo-romains qui gênaient le futur développement du chœur. Cette enceinte primitive fut agrandie avant le règne de Philippe-Auguste, car une bulle d'Alexandre III, datée du 13 juillet 1179, constate que l'église de Saint-Martin, bâtie au sud-est de la cathédrale, se trouvait à l'intérieur de la ville[6]. On fit la même opération à Senlis vers 1157 et au Mans en 1217. Pour se procurer des ressources, il est probable que l'évêque permit au chapitre de confier les reliques de saint Éloi à des quêteurs qui parcoururent les diocèses voisins, suivant un usage très fréquent à cette époque. On y eut recours à Senlis en 1155 et à Noyon en 1463 et en 1476 pour l'œuvre de la cathédrale.

1. *Nouvelles annales de Noyon*. Bibl. nat., fr. 12030, p. 166.
2. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 840.
3. T. IX, col. 1001.
4. « Ecclesia sanctæ Mariæ in episcopio, totaque pene civitas Noviomensium incendio conflagravit, justo, ut fertur, infortunio, quia summum pontificem Innocentium multi de civitate inhonorifice susceperunt. » Éd. Géraud, dans la *Société de l'Histoire de France*, t. I, p. 24. — M. Vitet a cité ce texte d'une façon très inexacte dans sa *Monographie*, p. 27.
5. M. Vitet pensait que les grandes arcades en plein cintre de la partie droite du chœur étaient un débris d'une construction plus ancienne en raison de l'épaisseur de leurs piliers, mais le diamètre des premiers supports s'explique par la nécessité de soutenir les tours jumelles, et les grosses colonnes appareillées qui se trouvent en avant de l'hémicycle ont remplacé les anciens fûts monolithes vers 1477. Il fait également remonter à une date plus reculée le pan de mur de l'abside qui vient buter contre le croisillon sud, mais ce mur se relie parfaitement avec les assises du chevet. *Monographie*, p. 8, 113, note 1, et 165.
6. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 48 v°.

M. Vitet s'est efforcé d'établir par d'ingénieuses hypothèses que l'évêque Simon de Vermandois n'avait pas pu entreprendre sérieusement la reconstruction de l'édifice[1]. La fondation de l'abbaye d'Ourscamp aurait épuisé ses ressources, car il travaillait à cette œuvre depuis sept ans, mais ce monastère fut fondé en 1130, c'est-à-dire un an avant l'incendie. En outre les travaux de reconstruction de la cathédrale devaient être payés par le chapitre et non pas par l'évêque qui avait le libre usage de sa fortune personnelle. M. Vitet prétend que les deux lettres d'Innocent II ne produisirent pas beaucoup d'effet parce que l'évêque encourut la censure du pape pour avoir favorisé le divorce de son frère Raoul de Vermandois[2]. Or, ce divorce s'accomplit en 1141, c'est-à-dire dix ans après l'incendie, et la recommandation tout à fait exceptionnelle du pape en faveur de l'œuvre de la cinquième cathédrale avait dû faire affluer les offrandes des fidèles pendant cet intervalle.

Le savant académicien suppose enfin que l'évêque Simon fut absorbé par les démarches qu'il fit auprès du pape pour empêcher la séparation des deux diocèses de Noyon et de Tournai[3], mais ces négociations ne sont guère antérieures au 24 juillet 1146, date de la bulle d'Eugène III[4]. Simon de Vermandois mourut deux ans plus tard, le 10 février 1148, à Séleucie, pendant la seconde croisade où il avait accompagné son cousin Louis le Jeune, qui lui avait rendu visite à Noyon en 1143[5]. Ainsi, même en admettant les hypothèses de M. Vitet rectifiées par les dates exactes des faits qu'il allègue, l'évêque Simon put s'occuper pendant quinze ans de la reconstruction de Notre-Dame de Noyon. Quand on voit avec quelle ardeur les habitants d'une ville se mettaient à l'œuvre pour rebâtir une cathédrale comme celle de Chartres après l'incendie de 1194, il est impossible de supposer avec M. Vitet que le chapitre de Noyon avait dû se borner à faire enlever les décombres et à faire exécuter des travaux provisoires ou des réparations partielles[6].

L'évêque Baudouin II, successeur de Simon, gouvernait le diocèse depuis quatre ans quand un nouvel incendie exerça ses

1. *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 108.
2. *Ibid.*, p. 109.
3. *Ibid.*, p. 109.
4. *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col. 378.
5. Bibl. nat. Collection de Picardie, t. CLXV, fol. 133 v°.
6. *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 110 et 111.

ravages à Noyon, en 1152. Aucun auteur contemporain n'a jugé utile de conserver le souvenir de cet événement et le moine d'Ourscamp ne l'a pas consigné dans sa chronique. Il est donc probable que le feu n'eut pas la même intensité qu'en 1131. Le premier écrivain qui a fait mention de l'incendie de 1152 est Démocharès dont l'ouvrage liturgique parut en 1562, mais il ne dit pas que la cathédrale fut atteinte par les flammes[1]. Desrues[2], Duchesne[3], Levasseur[4], les auteurs du *Gallia christiana*[5] et le chanoine Sézille[6] n'ont fait que copier Démocharès. Il est donc impossible de savoir si le feu épargna les parties déjà reconstruites de la nouvelle cathédrale ou si tous les travaux furent anéantis.

Pour se rallier à cette dernière opinion, M. Vitet interprète maladroitement un passage de Levasseur ainsi conçu : « Le feu précéda d'un an la confirmation de nos autels donnée par le même évêque l'an 1152[7]. » M. Vitet a cru qu'il s'agissait d'une déclaration solennelle où l'évêque annonçait le maintien des titres, des privilèges et des revenus des anciens autels de la cathédrale détruits par l'incendie[8]. C'est une lourde erreur, car Baudouin II dans la charte de 1153, transcrite dans le cartulaire du chapitre, confirma simplement aux chanoines la propriété de quatorze églises du diocèse de Noyon, situées dans la Picardie et dans le Vermandois[9]. Cette pièce ne peut donc fournir aucune date pour l'histoire de la reconstruction de la cathédrale. Il n'en est pas de même de la troisième translation des reliques de saint Éloi dont M. Vitet avait trouvé la mention dans l'ouvrage de Levasseur sans la rapporter à une date exacte.

Le 25 juin 1157, une imposante cérémonie, qui a dû coïncider avec le jour où le chœur fut livré au culte, fut célébrée dans la

1. « Quo præsidente anno 1152 fuit incendium generale totius civitatis. » *De divino missæ sacrificio*, fol. 24.

2. *Antiquitez, fondations et singularitez des plus célèbres villes de France*, p. 155. — Cet auteur prétend que le feu épargna les églises.

3. *Antiquitez et recherches des villes, chasteaux et places remarquables de toute la France*, p. 506.

4. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 840 et 891.

5. T. IX, col. 1003.

6. *Nouvelles annales de Noyon*. Bibl. nat., fr. 12030, p. 181.

7. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 891.

8. *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 110 et 111.

9. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 99 v°. — Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 815.

cathédrale. Samson, archevêque de Reims, Baudouin II, évêque de Noyon, Henri, évêque de Beauvais, Thierry, évêque d'Amiens, et Godescaud, évêque d'Arras, déposèrent les ossements de saint Éloi dans une nouvelle châsse en bois recouverte de lames d'or et enrichie de perles. Ce reliquaire était orné d'une statuette du saint évêque tenant un livre et une crosse, d'après une description reproduite par Levasseur[1]. La date de la translation est certifiée par un authentique trouvé dans la châsse le 5 septembre 1255[2] et le 23 août 1258[3], quand Gérard, évêque d'Amiens, et Eudes Rigaud, archevêque de Rouen, vinrent en faire l'ouverture à trois ans de distance. Parmi les autres personnages qui assistèrent à la cérémonie de 1157, il faut citer les abbés de Saint-Eloi et de Saint-Barthélemy de Noyon, de Chauny, d'Ourscamp, d'Homblières, de Saint-Prix, du Mont-Saint-Quentin, de Vermand, d'Arouaise, de Saint-Médard de Soissons, de Corbie, les archidiacres d'Amiens, d'Arras et de Beauvais, Gui, comte de Noyon, et ses fils, Raoul, comte de Nesle, et Albéric, seigneur de Roye.

M. Vitet suppose avec raison que la translation des reliques de saint Éloi avait pour but d'exciter la générosité des fidèles[4], mais il n'a pas attaché d'importance à ce fait qu'une pareille cérémonie ne pouvait pas être célébrée dans un chœur à moitié construit et encombré d'échafaudages. En outre, les pèlerins qui venaient en foule vénérer les reliques de la nouvelle châsse n'auraient pu trouver place dans une simple chapelle pour accomplir leurs pieux exercices. Enfin, si le seul but de cette solennité était de faire pleuvoir les offrandes des fidèles, on aurait opéré la translation des reliques aussitôt après le second incendie, c'est-à-dire vers 1153 ou 1154.

Il faut en conclure que le chevet actuel de Notre-Dame de Noyon devait être à peu près terminé le 25 juin 1157, car on a pu monter la charpente et les tours jumelles de l'abside pendant les années suivantes. L'incendie de 1152, mentionné par Démocharès au XVIe siècle, avait sans doute causé plus de dommages aux maisons de la ville qu'à la cathédrale. En effet, il est impossible d'admettre qu'on ait pu rebâtir l'abside en cinq ans. La

1. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1048.
2. *Ibid.*, p. 1044.
3. *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col. 383.
4. *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 111.

reconstruction du chœur, commencée vers 1135 par Simon de Vermandois, mort en 1148, se poursuivit donc pendant les neuf premières années de l'épiscopat de Baudouin II.

Cette opinion, fondée sur un fait historique, s'accorde avec l'étude archéologique du chœur, car cette partie de la cathédrale et l'abside de Saint-Germain-des-Prés, consacrée le 21 avril 1163[1], présentent des caractères identiques. On y trouve neuf chapelles rayonnantes voûtées suivant le même système, des arcades en plein cintre dans les travées droites et à l'entrée des chapelles, des voûtes hautes établies suivant le même tracé et des fenêtres en tiers-point. A Notre-Dame de Noyon, les ogives des chapelles et les nervures des voûtes du chœur présentent, les unes des pointes de diamant, les autres des perles ou de petites fleurs entre deux tores. Ce genre de décoration des ogives se retrouve à Chartres, sous le clocher nord de la cathédrale, commencé vers 1135 avant le clocher sud, et dans le chœur des églises de Lucheux (Somme), de Laffaux (Aisne) et de Saint-Germer, terminées vers le milieu du XIIe siècle.

Le profil des nervures du déambulatoire, formé d'un boudin en amande entre deux tores, ressemble à celui des ogives de l'église de Dommartin (Somme), qui fut consacrée le 9 avril 1163 et dont les ruines existent encore[2]. Dans les tribunes, des masques grimaçants sont appliqués entre les nervures de deux voûtes, près de la clef, comme dans la tribune du porche à Saint-Leu-d'Esserent, bâtie vers 1150. Les autres clefs, ornées de palmettes et de figures en relief, les chapiteaux garnis de feuilles d'arum et d'acanthes, d'animaux et de rinceaux entrelacés, le profil assez lourd des tailloirs et des bases n'indiquent pas une période avancée du XIIe siècle. Enfin, à l'extérieur, les contreforts en forme de colonnes, les petits zigzags qui encadrent les fenêtres hautes et les baies inférieures des tours jumelles[3], la corniche, ornée d'étoiles et soutenue par des têtes bizarres, peuvent donner lieu à la même observation. Toutes les pierres du chœur furent extraites des carrières de Saint-Siméon, ouvertes dans le coteau qui s'élève entre Noyon et Salency.

1. De Lasteyrie, *Cartulaire général de Paris*, t. I, p. 375.

2. Enlart, *Monuments religieux de l'architecture romane dans la région picarde*, p. 104 et 108.

3. On retrouve cet ornement à une plus petite échelle dans les chapelles basses des clochers de Chartres (1135-1145).

Baudouin II fit également bâtir la salle du Trésor avant de commencer les travaux du transept, dont les croisillons furent arrondis comme ceux de la cathédrale de Tournai, qui portent l'empreinte d'un style plus archaïque, car leur construction remonte au second tiers du XII[e] siècle. L'influence germanique se fit donc sentir dans le plan du transept de Notre-Dame de Noyon, comme dans certains clochers du Vermandois et de la Champagne; mais si les croisillons arrondis de plusieurs églises des bords du Rhin, comme celles des Saints-Apôtres et de Sainte-Marie du Capitole à Cologne, sont antérieurs à ceux de Tournai, il est juste de faire observer que cette forme dérive du plan des chapelles trichores élevées à Rome par les premiers chrétiens.

M. de Rossi a dégagé les fondations des trois chapelles de Saint-Sixte, de Saint-Soter et de Sainte-Symphorose, terminées par un chevet en forme de trèfle[1], et M. Gsell en a signalé beaucoup d'autres exemples en Algérie et en Tunisie, notamment à Tébessa, à Fernana, à Tabarka, à Maatria et à Carthage, qui peuvent remonter au V[e] ou au VI[e] siècle[2]. Les basiliques de Timerzaguin (Algérie) et de Bethléem présentaient la même disposition qui se retrouve dans la crypte de Saint-Laurent de Grenoble, à Germigny-les-Prés, à Saint-Satire de Milan, dans un oratoire de l'île de Saint-Honorat, dans les chapelles de Münster (Suisse) et de Saint-Michel-d'Aiguilhe, au Puy. Il est donc facile d'établir la filiation de cette forme si caractéristique jusqu'au commencement du XI[e] siècle. L'église abbatiale de Saint-Lucien de Beauvais, bâtie dans le premier quart du XII[e] siècle et démolie après la Révolution, présentait également des croisillons arrondis, entourés d'un déambulatoire[3], comme dans l'église de Sainte-Marie du Capitole à Cologne et à la cathédrale de Soissons.

Le transept de la cathédrale de Noyon a subi d'importants remaniements qui ont altéré son caractère primitif. Toutes ses voûtes d'ogives ont été refaites au XIV[e] et au XV[e] siècle, et beaucoup de chapiteaux endommagés par l'incendie de 1293 furent remplacés à la fin du XIII[e] siècle; mais on voit encore des feuilles

1. *Roma sotterranea*, t. III, p. 469. — *Bulletino di archeologia cristiana*, 1878, p. 80.

2. *Recherches archéologiques en Algérie*, p. 179.

3. Daniel (D[r]), *Notice sur l'ancienne abbaye de Saint-Lucien de Beauvais*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. VIII, 1845, p. 123.

d'arum recourbées en boule et des palmettes d'acanthes sur plusieurs corbeilles. Le style de la porte Saint-Eutrope, dont la grande voussure en berceau brisé est amortie par un gâble massif[1], prouve que le croisillon sud est un peu plus ancien que le croisillon nord. A l'intérieur, le transept renferme des arcatures et des bases à griffes semblables à celles des chapelles rayonnantes, des fenêtres en tiers-point et en plein cintre comme dans l'abside; mais l'architecte remplaça l'arcature tréflée qui surmonte les tribunes du sanctuaire et qui fait un retour à l'entrée des croisillons par une véritable galerie de circulation, formée de petites arcades en plein cintre. Le croisillon sud de la cathédrale de Soissons, commencé vers 1180 et bâti peut-être par le même artiste que l'abside de Saint-Remi de Reims, porte l'empreinte d'un style beaucoup plus avancé[2]. Il faut en conclure que le transept de Notre-Dame de Noyon fut terminé vers 1170.

L'évêque Baudouin II, qui avait reçu la visite de Louis VII en 1164[3], mourut le 4 mai 1167, après avoir fait la translation des reliques de sainte Godeberte à la cathédrale le 27 avril de la même année[4]. Cette vierge avait été ensevelie vers 699 dans l'oratoire de Saint-Georges, qui fut donné au chapitre par l'évêque Lindulfe (977-988) et qui devint l'église de Saint-Pierre et de Saint-Paul[5]. Il est bien regrettable qu'on ne possède aucune copie du nécrologe de Notre-Dame de Noyon, car des notices funéraires permettent souvent de reconstituer l'histoire d'une cathédrale, comme celle de Chartres ou de Soissons. Comme la série des registres capitulaires ne devait commencer qu'à l'année 1328[6], l'obituaire, dont les plus anciennes mentions remontaient au xe siècle, était la seule source de l'histoire de la cathédrale avant le xiiie siècle. Levasseur[7] et Colliette[8] ont eu ce manuscrit entre leurs mains, car ils en ont fait

1. Au fond de ce porche s'ouvre un portail appliqué après coup contre des murs plus anciens comme sous le porche du croisillon nord.

2. E. Lefèvre-Pontalis, *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle*, t. II, p. 186.

3. Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 24.

4. Bibl. nat. Collection de Picardie, t. CLXV, fol. 133 v°.

5. Lefranc, *Histoire de la ville de Noyon*, Pièce justif. n° 2 *bis*.

6. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 11.

7. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 891, 979 et 1336.

8. *Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois*, t. I, p. 202.

plusieurs extraits, mais ils ont négligé de transcrire les obits de Simon de Vermandois et de Baudouin II.

Ces deux évêques furent enterrés à Ourscamp, ainsi que leurs successeurs Baudouin III († 1174), Renaud († 1188) et Étienne Ier de Nemours († 1221). M. Vitet en a conclu que la cathédrale devait être en reconstruction jusqu'au jour où l'antique usage d'ensevelir les évêques dans l'église de Notre-Dame fut repris à la mort de Gérard de Bazoches, en 1228[1]. Cet argument n'est pas péremptoire, car les trois prédécesseurs de Simon de Vermandois, à savoir : Baudouin Ier († 1068), Radbod II († 1098) et Baudry († 1113), avaient été inhumés, le premier dans l'église Saint-Barthélemy de Noyon, le second dans l'église Notre-Dame de Tournai, le troisième dans une sépulture inconnue, car c'est Baudry, auteur des *Gesta episcoporum Cameracensium*, qui fut enseveli dans la cathédrale de Thérouanne[2].

Si l'évêque Simon de Vermandois et ses quatre successeurs furent enterrés à Ourscamp, c'est parce qu'ils avaient été les bienfaiteurs de l'abbaye, comme Josselin, évêque de Soissons († 1152) et son successeur Ancoul de Pierrefonds († 1158), dont les tombeaux s'élevaient dans l'église abbatiale de Longpont[3]. De même, tous les évêques de Senlis, depuis Pierre Ier († 1151) jusqu'à Pierre II († 1293), furent ensevelis dans l'abbaye de Chaalis[4]. En adoptant la singulière théorie de M. Vitet, il faudrait admettre que la cathédrale de Noyon fut reconstruite entre les années 1068 et 1228, et la cathédrale de Senlis entre les années 1151 et 1308, date de la mort de Guy de Plailly, inhumé devant le maître-autel[5]. En réalité, l'usage d'enterrer les évêques dans leur cathédrale persista même pendant une période de reconstruction. Ainsi, l'évêque Evrard de Fouilloy († 1222) et ses deux successeurs, Geoffroy d'Eu († 1236) et Arnoul († 1247) furent enterrés dans la cathédrale d'Amiens, au moment où les chantiers étaient en pleine activité[6].

L'évêque Baudouin III, qui monta sur le siège de Noyon en 1167 et qui mourut en 1174, vit sans doute l'achèvement du

1. *Monographie de Notre-Dame de Noyon*, p. 112 et 113.
2. *Gallia christiana*, t. IX, col. 996, 998 et 999.
3. *Ibid.*, col. 359 et 361.
4. *Ibid.*, t. X, col. 1400 à 1421.
5. *Ibid.*, col. 1422.
6. *Ibid.*, col. 1182, 1183 et 1185. Les tombeaux en bronze d'Évrard de Fouilloy et de Geoffroy d'Eu sont encore intacts.

transept et la construction des deux dernières travées de la nef. En effet, le profil des bases voisines du transept qui se trouvent à un niveau plus élevé, le nombre des colonnettes engagées dans les dernières piles, le style des chapiteaux et des consoles, les bagues qui relient les faisceaux de colonnes, les ogives à triple tore qui recouvrent la dernière travée du bas-côté nord, éclairée par une rose à huit lobes, prouvent que la construction du vaisseau central fut l'objet de deux campagnes bien distinctes. Renaud, successeur de Baudouin III, fit reprendre les travaux de la nef vers 1180. Philippe d'Alsace, comte de Flandre, qui avait déclaré la guerre à Philippe-Auguste, donna l'ordre d'incendier les faubourgs de Noyon le 27 novembre 1181, mais la cathédrale ne fut pas atteinte par les flammes[1].

Après avoir nommé un chapelain pour desservir l'autel de Saint-Nicolas dans la chapelle de l'évêché en 1183[2], l'évêque Renaud institua deux nouveaux sergents pour la sonnerie des cloches par un règlement daté de 1185[3]. Ces sonneurs, qui devaient recevoir six muids de froment chaque année, allumaient les cierges de l'évêque et du trésorier, sonnaient les cloches le jour et la nuit, couchaient tour à tour dans la cathédrale pendant une semaine avec les deux gardiens, lavaient le dallage, nettoyaient les murs, les vitraux et les voûtes en montant sur des échelles, et portaient les battants de cloche à réparer. Cette curieuse fondation, transcrite dans le cartulaire du chapitre, prouve que la construction de la cathédrale était très avancée vers 1185, car l'évêque se préoccupait de l'entretenir en bon état de propreté depuis le carrelage jusqu'aux voûtes. Les cloches se trouvaient dans les deux clochers de l'abside, car en étudiant le style des deux tours qui s'élèvent au-dessus du porche, il est impossible de les attribuer à une époque antérieure au XIIIe siècle. Le roi Philippe-Auguste visita la cathédrale en 1186[4].

Quand Étienne de Nemours monta sur le siège de Noyon, en 1188, la nef et les bas-côtés se trouvaient presque achevés. Ce qui caractérise le style de la nef, c'est l'alternance des colonnes

1. « Noviomum civitatem feria sexta ante adventum Domini usque ad muros igne succendit. » *Gisleberti Chronicon Hanoniense*, dans les *Monumenta Germaniæ historica. Scriptores*, t. XXI, p. 531.

2. Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 24.

3. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 195 v°.

4. Bibl. nat. Collection de Picardie, t. CLXV, fol. 133 v°.

et des piles cantonnées de colonnettes qui entraînait nécessairement la construction de grandes voûtes d'ogives établies sur deux travées et détruites par l'incendie de 1293. Le plan si particulier des supports s'explique par une influence germanique ou normande. Les architectes normands élevés à l'école du célèbre Lanfranc avaient emprunté eux-mêmes cette disposition aux constructeurs de la Lombardie pour l'appliquer peut-être pour la première fois dans la nef de l'église abbatiale de Jumièges, consacrée le 1er juillet 1067 par Maurille, archevêque de Rouen[1]. On en voit encore un autre exemple du XIe siècle à Notre-Dame-du-Pré au Mans. L'alternance des piles et des colonnes jumelles ou isolées se rencontre également dans un grand nombre d'églises bâties en Allemagne au XIe et au XIIe siècle, comme à Saint-Michel et à Saint-Godard d'Hildesheim, à Quedlimbourg, à Gandersheim, à Gernrode, à Surbourg, à Lutenbach, à Echternach et à Rosheim. Il faut signaler la même particularité dans la nef de l'église Saint-Nazaire de Carcassonne, voûtée en berceau brisé.

En Normandie et en Angleterre[2], ce système était employé plus rarement au XIIe siècle, car beaucoup d'églises furent voûtées après coup; mais, dans l'Ile-de-France et dans la Picardie, on n'en fit aucune application avant cette époque. Quand les architectes de la région voulurent lancer des croisées d'ogives au-dessus de larges nefs, l'alternance du pilier et de la colonne leur fournit un moyen pratique d'augmenter la force des supports au droit des grands doubleaux. Cette disposition, encore intacte dans la nef non voûtée de Berteaucourt-les-Dames (Somme) et dans la nef de la cathédrale de Sens, qui sont antérieures à celle de Notre-Dame de Noyon, fut adoptée plus tard à la cathédrale de Senlis, dans le chœur de Saint-Leu-d'Esserent, à Notre-Dame de Corbeil, et dans l'église d'Arcy-Sainte-Restitute (Aisne).

On a vu plus haut que les travaux de la nef de Notre-Dame de Noyon furent interrompus vers 1170 après l'achèvement des deux dernières travées et pendant la construction des deux travées précédentes. Quand les maçons se remirent à l'œuvre, les principes de la décoration des chapiteaux avaient déjà changé et

1. Orderic Vital, éd. Le Prevost, dans la *Société de l'Histoire de France*, t. II, p. 169.

2. Églises de Waltham-Abbey et de Northampton, cathédrale de Durham.

la flore grasse en usage à l'époque romane était remplacée par des crochets plats qui ressemblent à une feuille de plantain. On voit des crochets du même genre sur les chapiteaux du croisillon circulaire de la cathédrale de Soissons, construit entre 1180 et 1190, comme les six premières travées de Notre-Dame de Noyon.

Le nouvel architecte continua l'œuvre de son prédécesseur en diminuant le volume des grosses piles, en baissant le niveau des bases dont il modifia le profil et en supprimant les bagues des colonnettes, mais il respecta l'ordonnance générale des travées et des tribunes, sans briser les archivoltes des fenêtres et des arcatures de la petite galerie. Cette nef doit être considérée comme le prototype de celle de la cathédrale de Senlis, consacrée le 16 juin 1191[1] et complètement remaniée dans ses parties hautes après l'incendie de 1504. L'architecte de la cathédrale de Laon s'inspira également de ses principales dispositions.

Au mois de mars 1195, Étienne de Nemours fonda un cierge d'une livre qui devait brûler jour et nuit dans le chœur devant la châsse de saint Éloi[2]. Cette pièce constate que l'évêque avait acheté deux maisons pour ajouter une cour à l'évêché. Au commencement du XIII[e] siècle, la cathédrale possédait déjà son mobilier, car le chantre Jean Lebougre obtint la concession d'une stalle près de celle du chancelier dans le cours de l'année 1200[3]. Le doyen Hugues de Coucy, mort avant 1207, avait fondé une chapellenie dans la cathédrale[4] et il avait légué au trésor un diptyque en ivoire représentant la Passion du Christ[5]. En 1212, les chanoines donnèrent une relique de saint Éloi au chapitre de Notre-Dame de Paris. Étienne de Nemours fonda, vers 1215, les deux autels de Notre-Dame-de-la-Gésine et de Saint-Maurice qui se trouvaient dans les chapelles rayonnantes[6]. Au mois de mars 1217, il notifia deux ventes faites pour l'entretien des deux chapellenies établies dans la cathédrale par feu le doyen Jean Lebougre[7].

1. *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col. 224. L'évêque de Noyon, Étienne de Nemours, assista à cette dédicace.

2. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 192.

3. Ibid., fol. 209.

4. Ibid., fol. 171.

5. « Item quoddam tabuletum duplex de ebore de passione domini nostri Jhesu Christi ymaginatum quod dedit bone memorie dominus Radulphus de Couciaco. » Arch. de l'Oise, G 1358, Inventaire de 1402.

6. Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 24.

7. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 167 et 168.

Quand il mourut en 1221, la chapelle de l'évêché, la partie de la nef qui se trouve au-dessous des deux tours, le porche et le gros clocher du sud venaient d'être achevés. On y remarque la persistance de l'arc en plein cintre dans les petites galeries de circulation et dans les baies inférieures[1].

Son successeur, Gérard de Bazoches, mentionne la chapellenie fondée à la cathédrale par feu le chanoine Sigebert, en confirmant un acte de vente daté du mois de mars 1221[2]. L'année suivante, il eut à s'occuper d'un conflit de juridiction entre la commune et le chapitre. Un serviteur des chanoines, nommé Jean Buche, coupable d'un délit, avait été arrêté dans le cimetière de Notre-Dame par ordre des magistrats municipaux. L'évêque, choisi comme arbitre, au mois de mai 1222, décida que Jean Buche serait livré à la juridiction des chanoines, mais les bourgeois refusèrent de se soumettre à cette sentence et provoquèrent une émeute. L'official, qui se trouvait devant l'entrée de la cathédrale, fut maltraité par le peuple et ses vêtements furent déchirés. Pendant que les chanoines célébraient l'office, la foule brisa les portes, envahit l'église et roua de coups le doyen du chapitre.

Quand la nuit fut venue, on jeta des pierres dans les portes de Notre-Dame en proférant des menaces et des injures contre les gardiens de l'édifice. Les chanoines, insultés en passant dans les rues de la ville, n'osaient plus sortir de leurs maisons. Dès qu'il eut connaissance de ces faits, l'archevêque de Reims, Guillaume II de Joinville, se rendit à Noyon avec les évêques de Senlis et de Beauvais. Le 25 mai 1223, il condamna la commune à payer 150 livres d'amende, et il imposa au maire et à dix jurés l'obligation d'aller faire amende honorable au chapitre dans la cathédrale le dimanche ou un jour de fête. Philippe-Auguste, qui se trouvait à Noyon, s'empressa de confirmer le jugement de ce tribunal ecclésiastique[3].

Gérard de Bazoches, inhumé dans le chœur de la cathédrale en 1228, légua au trésor ses ornements, un calice et un encensoir[4]. Son successeur Nicolas de Roye, par une charte

1. On peut également signaler un portail en plein cintre à Châvres (Oise), des arcatures de la même forme à Mareuil-sur-Ourcq (Oise) et des baies cintrées à Aizy et à Azy-Bonneil (Aisne) qui remontent au XIIIe siècle.

2. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 222 v°.

3. Lefranc, *Histoire de la ville de Noyon*, p. 37, et Pièces justif. n°s 32, 33 et 34.

4. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 940.

datée de 1231, institua quatre sacristains nommés Robert de Bondy, Baudouin Tuevache, Thomas Conradi et Étienne, qui devaient coucher tour à tour dans la cathédrale pendant une semaine, sonner les cloches, décorer l'édifice les jours de fête et ranger les ornements sacerdotaux[1]. En 1233, Fernand de Portugal, fait prisonnier à la bataille de Bouvines, mourut à Noyon; son cœur fut déposé dans la chapelle de Saint-Éloi, derrière le maître-autel[2]. On trouve une mention de deux chapellenies fondées par le chanoine Hugues de Ver à la cathédrale dans un acte de vente daté du mois de février 1236[3]. Au mois de mai de l'année suivante, Renaud, sire de Coucy, vendit une rente au chapitre pour la chapellenie que le chanoine Vermond de Cessoy avait établie à la cathédrale[4].

En 1238, un nouvel incendie éclata dans la ville de Noyon. Ce sinistre doit donner lieu aux mêmes observations que l'incendie de 1152. Les chroniqueurs du XIIIe siècle n'en ont pas signalé les ravages, et il faut arriver jusqu'au XVIe siècle pour en trouver une mention dans l'ouvrage de Démocharès, qui parut en 1562[5]. Cet auteur affirme que toute la ville fut brûlée; mais la meilleure preuve de l'exagération de son récit, c'est que la cathédrale ne fut pas atteinte par les flammes, comme il est facile de le constater encore aujourd'hui, car aucune de ses parties ne porte l'empreinte du style en usage au milieu du XIIIe siècle. Desrues[6] et André Duchesne[7] prétendent que cet incendie eut lieu en 1228, mais Levasseur a rectifié cette erreur[8], ainsi que les auteurs du *Gallia christiana*[9].

L'évêque Pierre Ier Charlot (1240-1249), successeur de Nicolas de Roye, vit sans doute commencer la construction du cloître et de ses dépendances, car la chapelle de Sainte-Catherine qui s'ouvrait sur le cloître est citée dans les analyses de

1. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 228 v°.
2. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 945.
3. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 240 et 264.
4. Ibid., fol. 274.
5. « Anno 1238 generale fuit civitatis Noviomensis incendium. » *De divino missæ sacrificio*, fol. 24.
6. *Antiquitez, fondations et singularitez des plus célèbres villes de France*, p. 155.
7. *Antiquitez et recherches des villes, chasteaux et places remarquables de toute la France*, p. 506.
8. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 841 et 945.
9. T. IX, col. 1008.

plusieurs actes datés de 1246, de 1248 et de 1249[1]. A cette époque, le chapitre possédait une carrière à Plémont, hameau de la commune de Dives (Oise), près de Lassigny. Les chanoines accordèrent au chevalier Gautier de Thourotte l'autorisation d'en extraire des pierres au mois de juin 1241[2]. Il faut en conclure que la cathédrale n'avait pas besoin de réparations quelques années après l'incendie de 1238. Saint Louis visita Notre-Dame de Noyon pour la première fois le 21 mars 1242[3]. Au mois d'avril 1249, le chanoine Herbert Le Cirier fit une donation à la chapellenie qu'il avait fondée à la cathédrale dans la chapelle de Sainte-Catherine, à condition que son cousin Manassé lui succéderait comme desservant[4]. L'évêque Pierre Charlot mourut en mer, près de Chypre, le 9 octobre de la même année, pendant la septième croisade. Son corps, rapporté à Noyon, fut inhumé devant le maître-autel de la cathédrale[5].

Sous l'épiscopat de Vermond de la Boissière (1249-1272), le pape Innocent IV, par un bref daté du 7 juillet 1253, accorda quarante jours d'indulgence aux fidèles qui visiteraient la cathédrale le jour de la Saint-Éloi. Les moines de Saint-Éloi de Noyon, qui prétendaient à tort posséder les reliques de leur patron, engagèrent aussitôt un procès en cour de Rome contre le chapitre. Le 16 octobre 1253, l'évêque de Noyon, Nivelon II, évêque de Soissons, et Raoul, évêque de Thérouanne, adressèrent une lettre collective au souverain pontife pour lui certifier la présence des véritables reliques du saint à la cathédrale. Les évêques d'Amiens, de Laon, de Beauvais et d'Arras imitèrent leur exemple[6]. Pour justifier ses assertions, Vermond de la Boissière pria Gérard, évêque d'Amiens, de venir faire l'ouverture de la châsse le 5 septembre 1255[7]. On y trouva l'authentique de la translation de 1157, mais les religieux continuèrent à protester.

Le 12 mars 1256, le pape Alexandre IV chargea Eudes Rigaud, archevêque de Rouen, de faire une enquête sur l'authenticité des reliques, mais celui-ci ne se rendit à Noyon que le

1. Bibl. nat., fr. 12031, fol. 13.
2. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 247.
3. *Historiens de France*, t. XXI, p. 412.
4. Ibid., fol. 336.
5. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 953.
6. *Ibid.*, p. 1045.
7. *Ibid.*, p. 1043.

23 août 1258[1]. Après avoir ouvert la châsse en présence de Guy de Mello, évêque d'Auxerre, de Nivelon II, évêque de Soissons, de Guy, évêque de Beauvais, et de Vermond, évêque de Noyon, il fit copier les authentiques de 1066 et de 1157, mais l'authentique rédigé vers 881, au moment de la première translation faite par l'évêque Hédilon, était à moitié effacé. Les moines en profitèrent pour renouveler leurs plaintes, et Eudes Rigaud prononça un sursis de dix ans en 1261. A l'expiration de ce délai, le pape Grégoire X nomma Simon de Brie comme arbitre le 30 août 1273, mais, quand Simon devint pape sous le nom de Martin IV, il désigna Guillaume, évêque d'Amiens, pour le remplacer au mois d'octobre 1279[2].

L'évêque Vermond de la Boissière, qui avait reçu la visite de saint Louis au mois de septembre 1257[3], mourut au commencement de l'année 1272 et fut enseveli dans le sanctuaire[4]. Son successeur, Guy des Prés, fit construire en 1286 la première chapelle de Sainte-Luce et de Sainte-Marguerite, où il fut inhumé au mois de janvier 1297[5]. Cette chapelle, rebâtie sous le même vocable au milieu du XIVe siècle, s'ouvrait sur la seconde et la troisième travée du bas-côté sud. Son emplacement est déterminé par le sépulcre que le chanoine Pierre Isabeau y fit placer en 1497 dans un réduit encore visible aujourd'hui[6]. Guy des Prés fut témoin du terrible incendie du mois de juillet 1293. Un document, reproduit par Levasseur[7] et conservé dans les archives de l'abbaye de Longpont avant la Révolution, donne des détails précis sur l'importance du sinistre[8].

1. *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col 383. — « x kal. septembris aperuimus capsam in qua dicitur esse corpus Beati Eligii in ecclesia cathedrali et in ea invenimus quedam ossa corio involuta et quedam scripta dictis Altissiodorensi et Belvacensi episcopis ibidem existentibus. » Bonnin, *Journal des visites pastorales d'Eudes Rigaud*, p. 315.

2. Tassus (l'abbé), *Histoire de l'abbaye de Saint-Éloi de Noyon*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. X, p. 150.

3. *Historiens de France*, t. XXI, p. 417.

4. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 961.

5. *Ibid.*, p. 965. — Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 24 v°.

6. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 965 et 1078.

7. *Ibid.*, p. 841.

8. Voici ce texte : « Anno incarnationis Domini M° CC° XC° III°, mense julio, XIII calendas augusti, feria secunda, in aurora cœpit ignis in civitate Noviomensi, et a dicta aurora usque in meridiem feriæ tertiæ sequentis, ecclesia Beatæ Mariæ Noviomensis et aliæ ecclesiæ et quidquid infra muros civitatis

Le feu éclata le lundi 21 juillet, vers quatre heures du matin, et continua ses ravages jusqu'à l'après-midi du lendemain, c'est-à-dire pendant trente-quatre heures consécutives. La cathédrale, les autres églises et les maisons de la ville furent atteintes par les flammes, mais les maisons des Templiers et des Hospitaliers, ainsi que la petite église de Saint-Pierre, qui se trouvait sur la place au Blé, furent préservées de tout dommage. Cette relation, qui permet de comparer l'incendie de 1293 à celui de 1131, en raison de sa violence, est la meilleure source à consulter, car l'abbaye de Longpont possédait à Héronval, hameau de la commune de Mondescourt, entre Noyon et Chauny, une ferme importante qui avait été donnée aux religieux par Raoul IV, comte de Vermandois, en 1144[1]. Le moine qui avait conservé le souvenir de ce sinistre dans les archives de l'abbaye était donc à même d'être bien informé.

Guillaume de Nangis mentionne également dans sa chronique l'incendie de 1293 sans préciser le jour du mois. Il raconte que la ville fut réduite en cendres, à l'exception des abbayes de Saint-Éloi et de Saint-Barthélemy[2]. Un bref de Boniface VIII, qui confirma le droit de chape de dix francs imposé par le chapitre aux nouveaux chanoines en 1288, constate qu'une partie seulement de la cathédrale fut brûlée avec le cloître, la salle capitulaire et les ornements[3]. Levasseur raconte que ce bref fut envoyé d'Anagni le 17 juillet 1294[4]. C'est une erreur évidente, car Boniface VIII fut élu pape le 24 décembre de la même année. Il faut donc adopter la date du 17 juillet 1295, après avoir constaté que le souverain pontife fit un séjour à Anagni du 13 juin au 12 octobre, mais le catalogue de Potthast ne signale aucun bref accordé au chapitre de Noyon pendant cette période[5].

continebatur omnia combusta sunt et quasi in pulverem reducta, exceptis domibus templariorum et hospitalariorum et excepta parvula ecclesia Beati Petri apostoli. »

1. Cf. *Cartulaire de Héronval*, publié par le Comité archéologique de Noyon, 1883, in-4°.

2. « Mense Julio Noviomum, Galliæ civitas, tota igne conflagrata est, præter sancti Eligii et sancti Bartholomæi abbatias. » Édition Giraud, dans la *Société de l'Histoire de France*, t. I, p. 283.

3. « Quod quædam pars Noviomensis ecclesiæ cum claustro et capitulo ac ornamentis fuerat casu miserabili concremata. »

4. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 965.

5. *Regesta romanorum pontificum*, t. II, p. 1931 à 1938.

Jean de Saint-Victor prétend que l'incendie de 1293 fut allumé par un noble qui voulait se venger d'avoir été retenu longtemps en prison[1]. Le récit de cette catastrophe se trouve encore dans la chronique de Gérard de Frachet[2], dans une chronique anonyme[3], dans un manuscrit de la fin du xve siècle qui contient des fragments d'histoire universelle[4], dans les ouvrages de Démocharès[5], de Sézille[6], et dans le *Gallia christiana*[7]. En contrôlant la valeur historique de tous ces témoignages avec les données de l'archéologie, on peut affirmer que le feu consuma d'abord la charpente de la cathédrale, qui entraîna dans sa chute toutes les voûtes de la nef et du transept, l'arc triomphal et un autre doubleau du chœur. On voit encore les traces de l'incendie à l'extérieur, autour de la fenêtre percée dans le soubassement du clocher méridional de la façade.

L'autre clocher, les trois portails de la façade, le côté nord de l'église, les arcs-boutants, les tours jumelles du chœur, les toitures des tribunes, du porche, du cloître et de la salle capitulaire furent également très endommagés, car le bref de Boniface VIII contient des renseignements précis sur les dégâts causés par le feu. Les chanoines manquaient de ressources pour réparer ce désastre, car ils venaient d'avancer à l'évêque Guy des Prés, au mois de mars 1293, une somme de 3,200 livres pour lui faciliter la reprise du fief de la châtellenie de Noyon que le roi avait

1. « Mense Julio [1293], Noviomum, Galliæ civitas, tota miserabiliter est combusta, quodam nobili ignem ibi jactante, ut dicebatur : propter quod idem nobilis diu fuit ibi carceri mancipatus et detentus. » *Historiens de France*, t. XXI, p. 633.

2. « Mense Julio [1293], Noviomum, civitas Galliæ, præter Sancti Eligii Sanctique Bartholomæi abbatias igne penitus est combusta. » *Ibid.*, p. 11.

3. « Mil II. C. IIII. XX. XIII. En cest an, fut arse l'église Nostre Dame de Noyon et toute la cité dedens les murs. » *Ibid.*, p. 133.

4. « En l'an aprez [1293] fu arse toute la cité de Noyon par dedens les murs et la noble église Nostre-Dame d'icelle cité. » Bibl. nat., fr. 279, fol. 261 v°.

5. « Anno 1293, die 21 julii tam ecclesia quam civitas incendium quasi generale passa est und sunt hi versus :

« Milleque ter centum septem minus urbs fuit arsa,
« Per varium ventum Noviomi gens quoque sparsa,
« In julii mense, Praxedis sanctoque festo,
« Illius incensæ memor urbis tu Deus esto. »

Democharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 24 v°.

6. *Nouvelles Annales de Noyon*. Bibl. nat., fr. 12030, p. 275.

7. T. IX, col. 1012.

acheté à Gautier de Thourotte[1]. Pour leur venir en aide, Philippe le Bel leur fit don, au mois de novembre 1293, d'une carrière qui s'ouvrait sur le flanc du Mont-Saint-Mard, près de Vieux-Moulin, dans la forêt de Compiègne[2].

L'évêque Guy des Prés avait commencé à modifier le plan de la cathédrale au début du règne de Philippe le Bel en faisant bâtir une chapelle latérale entre les contreforts du bas-côté sud. Simon de Nesle, qui lui succéda en 1297, s'empressa d'imiter cet exemple au mois de mai 1300[3]. Son frère, Raoul II de Clermont, seigneur de Nesle, connétable de France, avait fondé l'année précédente, au mois de septembre, les quatre chapelles de Beaulieu dans le bas-côté nord, dont les voûtes encore intactes portent l'empreinte du même style[4]. Pour les établir, on défonça les arcatures et les fenêtres sans toucher aux deux baies primitives qui s'ouvrent au-dessus de la porte du cloître.

Le 23 août 1306, André Le Moine, évêque de Noyon, et Guy de Plailly, évêque de Senlis, procédèrent à la quatrième translation des reliques de saint Éloi dans une nouvelle châsse[5]. Cette cérémonie fut célébrée à la cathédrale en présence des abbés de Saint-Médard de Soissons, d'Homblières, de Saint-Prix, du Mont-Saint-Quentin, de Saint-Éloi d'Arras, de Saint-Martin-aux-Bois, de Saint-Éloi-Fontaine, de Vermand et d'Ourscamp. L'ancienne châsse remontait certainement au milieu du XIIe siècle, car le chapitre ne l'aurait pas fait remplacer en 1306 si elle avait été renouvelée en 1258, quand Eudes Rigaud en fit l'ouverture. On voyait sur le nouveau reliquaire six statuettes placées sous des arcatures, la Vierge et saint Éloi entre deux anges et plusieurs scènes de la vie du saint évêque[6].

Les moines de Saint-Éloi, prévenus des intentions du chapitre le 19 août 1306, par une lettre du doyen Jean d'Erchieu[7], renouvelèrent aussitôt leurs protestations en cour de Rome. Clément V

1. Arch. nat., J 229, n° 22.
2. Bibl. nat. Coll. Moreau, t. CCXII, fol. 78. Cette carrière se trouvait à côté de celle qui appartenait à l'abbaye d'Ourscamp.
3. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 967.
4. *Ibid.*, p. 967. Levasseur dit que cette fondation fut faite en 1219 par suite d'une faute d'impression, mais il faut lire 1299, car Raoul II de Clermont fut connétable en 1287 et mourut à la bataille de Courtrai le 11 juillet 1302.
5. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1047.
6. *Ibid.*, p. 1050.
7. *Ibid.*, p. 1046.

nomma Hugues Gérault, chantre de Périgueux, juge de cet appel. Celui-ci défendit au chapitre, le 11 janvier 1307, d'énoncer aucun fait contraire aux prétentions des religieux, et le pape déclara nulle la translation de 1306 par une sentence datée du 12 août 1308[1]. Le débat ne fut pas terminé à cette époque, car les chanoines et les moines signèrent deux accords en 1342 et en 1372 pour s'engager réciproquement à ne pas détourner les pèlerins d'aller vénérer les reliques de saint Éloi dans l'église abbatiale et dans la cathédrale[2].

Vers la même époque, deux chapellenies furent établies dans la cathédrale, la première aux frais de Mathieu de Trie, chambellan de France, le 10 septembre 1306, et la seconde à l'autel de Saint-Quentin et de Saint-Éloi par les chanoines Jean et Gilles de Reinins au mois d'août 1308[3]. Deux autres chanoines, nommés Jean Sauvage et Jean Faber, fondèrent au mois de mai de l'année suivante la chapelle de Saint-Pierre et de Saint-Paul, qui se trouvait dans le bas-côté nord[4].

Les travaux de réparation entrepris à la suite de l'incendie de 1293 durèrent au moins quinze ans. On transforma d'abord le style des trois portails de la façade au moyen d'un placage très décoratif qui recouvre les pieds-droits, les archivoltes et les tympans primitifs. Les nouvelles voûtes de la nef furent bâties sur plan barlong et les maçons remplacèrent tous les anciens arcs-boutants, dont le nombre fut doublé. Enfin, la restauration partielle du transept précéda la construction de l'étage supérieur de la grosse tour du nord, qui fut terminée vers 1320, comme l'indique le remplage de ses longues baies.

Les lettres patentes accordées au chapitre par Louis XI en 1476 rapportent qu'un quatrième incendie avait ravagé la cathédrale vers l'an 1316[5], mais Démocharès et Levasseur n'en font aucune mention. Faut-il identifier ce sinistre avec celui de 1293?

1. Tassus (l'abbé), *Histoire de l'abbaye de Saint-Éloi de Noyon*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. X, p. 152.

2. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1054.

3. Bibl. nat., fr. 12031, fol. 13 v°.

4. Ibid., fol. 14.

5. « A l'occasion d'un feu d'aventure, qui brulla la dite cité de Noyon environ l'an trois cens et seze, la dite église est venu en très grant ruyne. » Arch. de l'Oise, G 1338, publié par M. Mazière dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 28.

Cette opinion semble difficile à soutenir, car les archives du chapitre étaient intactes au XVe siècle et les chanoines n'auraient pas commis une erreur de vingt-trois ans dans leur requête à Louis XI. L'évêque Florent de la Boissière, qui monta sur le siège de Noyon en 1315 et qui mourut le 23 mars 1331, fut enterré dans le chœur, à gauche de l'autel[1]. Guillaume Bertrand, qui lui succéda, reçut la visite de Philippe VI de Valois le 14 juillet 1334[2].

Le plus ancien compte de fabrique de la cathédrale, rédigé par le chanoine Jean du Mesnil et conservé aux archives de l'Oise, commence le 1er août 1333 et se termine le 7 mars 1334[3]. Les recettes, qui se montent à 132 livres, proviennent de la location de quelques terres, de plusieurs cens et surtout du produit des obsèques et des legs de riches défunts. Les héritiers payaient un droit pour l'usage des étoffes de soie qui servaient de draps mortuaires. En parcourant le chapitre des dépenses qui atteignent la somme de 135 livres, on rencontre plusieurs mentions intéressantes. Les grosses cloches étaient mises en branle à l'Épiphanie, à l'anniversaire de la translation des reliques de saint Éloi, à la Purification, à la fête de sainte Agathe, à l'Assomption et le dimanche de l'octave, à la Nativité de la Vierge, à la fête de saint Denis, à la Toussaint et le jour des Morts, à la fête de saint Éloi, au premier dimanche de l'Avent, à Noël et en temps d'orage. En outre, on sonna les cloches pour l'arrivée de Philippe le Bon, roi de Navarre, qui avait épousé Jeanne, fille unique de Louis le Hutin. Il visita la cathédrale en laissant une offrande de soixante sous à la fabrique[4].

A cette époque, le grand orgue fut l'objet de réparations et l'entretien des horloges était confié à Jean Vincent, qui touchait trente-trois livres par an : un horloger de passage fut chargé de vérifier si les mouvements étaient en bon état. L'imagier Langlois répara les sculptures et le cheval qui ornaient le retable de l'autel des reliques[5], et un peintre verrier remit en plomb plusieurs vitraux, tandis qu'un maçon consolidait l'armature des fenêtres

1. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 980.

2. Bréquigny, *Ordonnances des rois de France*, t. XII, p. 27.

3. Arch. de l'Oise, G 1380.

4. « Item pro quodam panno serico tradito regi Navarre et ab ipso post oblato lxs. »

5. « Item Anglico le ymagier pro quibusdam sui operis refectis in ymaginibus et equo super altare reliquiarum sitis, vis. »

hautes, près du gros clocher sud, désigné sous le nom de tour de l'évêque[1]. Le clocher du nord, qu'on appelait la tour des grosses cloches, était certainement terminé en 1333, car les charpentiers y posèrent des abat-sons pour garantir le beffroi contre la pluie[2]. Ce travail coûta 15 livres 12 sous, y compris l'achat, le montage des bois et la réparation de la roue de l'orgue qui devait actionner la soufflerie.

Un autre article concerne la pose d'étais sous le grand porche de la façade où les ouvriers dressèrent un échafaudage pour peindre le grand portail aux frais de Jean de Brie[3]. La fabrique contribua pour dix livres à cette dépense. Le maître maçon Tassard remania les marches du porche avant de travailler dans la tour du nord[4]. Il faut en conclure que les deux éperons bâtis en dehors du porche pour contrebuter la poussée de ses voûtes venaient d'être terminés. Les portes et les appentis du cimetière de la cathédrale qui se trouvait au nord, du côté de Saint-Barthélemy furent également réparés. Ce cimetière était planté de noyers dont les fruits rapportaient trente sous à la fabrique. Enfin le portail Saint-Eutrope qui s'ouvre dans le croisillon sud-est est désigné dans le même compte sous le nom de portail des Merciers, comme l'indique une recette provenant de la location d'une boutique à une marchande de cierges.

Vers le milieu du XIVe siècle, la chapelle de Sainte-Luce et de Sainte-Marguerite, qui avait sans doute été détruite par l'incendie de 1316, fut rebâtie sur le même emplacement. Cette chapelle, recouverte de quatre voûtes d'ogives, communique avec la seconde et la troisième travée du bas côté méridional. A l'approche des Anglais, le trésor de la cathédrale fut déposé dans une cachette

1. « Werrario pro pluri operatura facienda in verreriis ecclesie et in stillicidiis perforatis dicta stillicidia plombanda soldando et reficienda, xliiii^s. — Item plastrario pro operando in verreriis ecclesie altis contra turrem domini episcopi et in turre magnarum campanarum, lxxi^s. »

2. « Item pro asseribus et mairieno emptis pro appendiciis faciendis in turre magnarum campanarum ad deffendendum mairienum belfridi de aquis et pluviis volantibus nec non pro dictis asseribus et mairieno ad ecclesiam adductis et apportatis, ix^l v^s. »

3. « Item pro sumptibus factis pro hourdiciis faciendis ad pingendum magnum porticum vel introitum ecclesie sumptibus magistri Johannis de Brya tam pro operariis quam pro virga et aliis ad hoc necessariis xxxvi^s vi^d. »

4. « Item Tassardo lathomo pro operando in gradibus porticuum ecclesie et es pechines et in turre magnarum campanarum ix^s vi^d. » Le mot *pechine* ou *pessine* doit signifier une piscine ou une cuve à huile.

le 10 janvier 1345[1]. Une bulle de Clément VI, datée du 22 novembre 1348, mentionne l'existence de trente-neuf chapelles dans la cathédrale, mais à cette époque les chapelles proprement dites étaient au nombre de seize, à savoir neuf autour du chœur, six dans le bas-côté nord et une dans le bas-côté sud. En outre, on avait établi de nombreux autels dans les croisillons, sous les clochers, sous le porche et dans les tribunes. Le 21 septembre 1358, les chanoines reçurent l'ordre de s'armer et de monter la garde aux portes de la ville[2]. Ils furent souvent appelés à remplir le même rôle pendant le cours du xv[e] siècle. Le roi Jean le Bon visita la cathédrale le 28 novembre 1360[3]. Le doyen Jean d'Erquery, qui mourut en 1370, légua au trésor deux draps d'or sur champ d'azur et une pomme de pin dorée[4].

La confrérie de Notre-Dame des Joies qui se composait de huit chanoines, de huit chapelains et de huit bourgeois fut fondée vers 1376. Elle faisait célébrer ses offices à un autel placé sous la grosse tour du nord[5]. Jean de Hangest, chapelain de la cathédrale, fut l'un de ses premiers bienfaiteurs, comme l'indique une délibération du chapitre datée du 22 avril 1384[6]. Le roi Charles V visita deux fois la cathédrale de Noyon, en 1372 avec la reine et le 27 mai 1378. Le chapitre fit une réception solennelle à son oncle Charles IV, empereur d'Allemagne, le 29 décembre 1377. Dans la première partie de son règne, Charles VI entra dans la ville le 16 mars 1381, le 8 et le 16 avril 1385, le 22 septembre de la même année, le 27 septembre, le 24 novembre, le 9 décembre 1387 et le 8 septembre 1390[7].

Pendant la guerre de Cent ans, le chapitre eut d'autres préoccupations que de contribuer à l'embellissement de la cathédrale. Le Noyonnais était ravagé par des bandes de pillards et les cha-

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 11.
2. *Ibid.*, fol. 11 v°.
3. Mazière, *Annales Noyonnaises*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XII, 1896, p. 146.
4. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1320.
5. Arch. de l'Oise, G 1596 à 1620. — Chrétien (l'abbé), *Confrérie de Notre-Dame-des-Joies*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. VII, p. 81.
6. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 12.
7. Mazière, *Annales Noyonnaises*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XII, 1896, p. 157 à 168.

noines ne pouvaient plus toucher les revenus de leurs prébendes. En outre, ils se trouvaient en litige avec l'évêque. A la suite d'une délibération datée du 24 octobre 1382, ils prirent le parti de se disperser pendant trois ans[1]. Cette période désastreuse coïncida avec l'épiscopat de Gilles de Lorris qui monta sur le siège de Noyon en 1352 et qui mourut le 28 novembre 1388. Son testament fait mention de la chapelle Sainte-Madeleine où il fonda quatre messes pour le repos de son âme. On l'enterra dans le chœur, à droite du maître-autel[2].

Dans un procès intenté par les habitants de Noyon à l'évêque, au chapitre et aux curés de la ville et jugé par le Parlement au mois de juillet 1385, les chanoines prétendaient que la cathédrale, bâtie par Charlemagne, s'élevait sur les fondations du château de Roland[3]. Cette bizarre opinion n'était pas soutenable, car la cathédrale n'occupait pas l'emplacement de la villa royale vers le milieu du VIIe siècle, quand Clotaire III donna son palais à sainte Godeberte[4]. Le chanoine Pierre Le Fauconnier fonda deux chapellenies à l'autel de Saint-Éloi le 14 juillet 1389[5]. Le 6 décembre 1399, le chapitre concéda un fief à Jean de Moyencourt, à charge de fournir chaque année, la veille de la Pentecôte, un pigeon blanc pour représenter la descente du Saint-Esprit dans la cathédrale[6].

Au XIVe siècle, on célébrait à la cathédrale deux cérémonies burlesques dont l'origine était beaucoup plus ancienne. La première, fixée au 28 décembre, se nommait la fête des Innocents. Un évêque nommé par les enfants de chœur et choisi dans leurs rangs ou parmi les chanoines, faisait l'office du jour et donnait sa bénédiction aux fidèles. Les enfants de chœur s'asseyaient dans les stalles et les prêtres remplissaient leurs fonctions. Comme cette fête dégénérait en scandales, le chapitre essaya vainement de la supprimer, mais elle fut célébrée régulièrement jusqu'en 1625. La fête des Fous, qui avait lieu le 5 janvier, était caractérisée par l'élection d'un roi qui se livrait à de véritables bouffon-

1. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1004.
2. *Ibid.*, p. 1004.
3. Arch. nat., X1A 1472, fol. 301 v°.
4. *Acta Sanctorum*, avril, t. II, p. 33.
5. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1005.
6. Sézille, *Nouvelles Annales de Noyon*. Bibl. nat., fr. 12030, p. 332.

neries dans le chœur de la cathédrale avec ses compagnons, vêtus d'habits bariolés. Il montait ensuite à cheval devant les marches du porche pour se promener en ville et dans les environs. Interdite en 1419 et rétablie peu de temps après, cette fête fut supprimée en 1721, mais le chapitre avait diminué peu à peu les privilèges du roi au XVIe siècle[1].

Les richesses du trésor de la cathédrale, qui renfermait de véritables œuvres d'art du XIIIe et du XIVe siècle, sont énumérées dans le plus ancien inventaire, daté du 15 juillet 1402 et rédigé pour le trésorier Jean du Mont-Saint-Éloi[2]. En complétant les indications sommaires qui s'y trouvent par la description des principaux reliquaires confiés aux quêteurs en 1463[3], on peut décrire et même dater quelques-unes des plus belles pièces d'orfèvrerie. On a lu plus haut la description de la grande châsse de saint Éloi fabriquée en 1306. Quelques ossements du saint avaient été déposés dans des reliquaires spéciaux. Le premier, donné au chapitre par Guillaume Bertrand, évêque de Bayeux de 1338 à 1347, qui avait occupé le siège de Noyon pendant huit ans, renfermait le menton et sept dents de saint Éloi placés dans un vase de cristal dont la monture était soutenue par deux anges en vermeil. On voyait en avant de ce groupe la statuette du pieux évêque à genoux, qui tenait une dent de saint Denis dans un tube de cristal; quatre lions dorés servaient de supports à la tablette inférieure.

Le second reliquaire était une statuette en vermeil de saint Éloi qui portait ses reliques dans un étui de cristal. Le piédestal, qui reposait sur trois lions, était orné des armes du pape Innocent VI (1352 † 1362), ancien évêque de Noyon sous le nom d'Étienne Aubert. Le troisième et le quatrième avaient la forme d'un bras, mais l'un était en vermeil, rehaussé de filigranes, de perles et de pierreries, et l'autre en cristal doré et émaillé; on pouvait lire des paroles du saint gravées sur sa monture. Enfin le dernier, en forme de croissant, contenait un os du cou de saint Éloi suspendu à une chaînette d'argent. On conservait encore

1. Mazière, *Noyon religieux*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 90.

2. Arch. de l'Oise, G 1358.

3. Arch. de l'Oise, G 1358.

dans le trésor une tasse en cristal connue sous le nom de bénitier de saint Éloi, la croix pastorale du saint évêque et l'anneau d'or qu'il avait passé au doigt de sainte Godeberte pour la consacrer à Dieu.

Parmi les autres reliquaires placés derrière le maître-autel, l'inventaire de 1402 signale une Vierge en argent doré donnée par Jean de Salency. La mère du Christ, dont la couronne était garnie de pierres précieuses, était assise dans une chaise soutenue par trois lions. Elle tenait son fils d'une main et un sceptre de l'autre. On avait fixé sur sa poitrine un camée en aventurine représentant une tête d'empereur. L'enfant Jésus portait une petite tour qui renfermait des reliques. Le chef en vermeil de sainte Godeberte était coiffé d'un chapeau doré et d'une couronne rehaussée de pierreries ; son piédestal reposait sur quatre lions en cuivre. Le crâne de saint Jean-Baptiste était placé dans un étui de cristal soutenu par deux anges en vermeil. La statuette en argent doré d'un évêque, qui portait dans ses mains le menton de saint Augustin, devait représenter le célèbre évêque d'Hippone debout sur un tabernacle soutenu par trois lions. Un tableau d'argent émaillé, qui renfermait des reliques, s'ouvrait comme un diptyque, et un grand crucifix de vermeil, orné de six figurines, reposait sur un pied garni de quatre émaux.

Pour terminer cette nomenclature, il faut encore citer un vase d'argent qui contenait les reliques de sainte Catherine, un bras reliquaire de saint Maxime, un ange en argent assis dans une chaise et portant dans un étui de cristal une dent de saint Quentin, les chefs en argent de saint Mummolin et de saint Achaire, le reliquaire donné par André Lemoine, évêque de Noyon de 1304 à 1315, frère du fondateur du collège Cardinal, le diptyque en ivoire représentant la Passion et légué vers 1206 par le doyen Raoul de Coucy, un reliquaire soutenu par trois anges qui servait d'ostensoir, une tour d'argent qui renfermait du sang du Christ et du lait de la Vierge, deux croix processionnelles rehaussées de pierreries, une paix en vermeil en forme de fleur de lis, une petite monstrance en argent, de forme carrée, avec un étui en cristal sous le faîtage, qui contenait des ossements de saint Philippe et de saint Barthélemy. La mâchoire de ce dernier saint était déposée dans une châsse en argent.

Cet inventaire mentionne également deux reliquaires : l'un en

forme d'encensoir, l'autre donné par un archevêque de Besançon, qui pourrait être identifié avec Hugues V de Vienne, ami de Philippe d'Arbois, évêque de Noyon. Enfin les reliures des épîtres, des évangiles et des missels de la cathédrale étaient revêtues de plaques d'argent. On voyait sur un livre d'épîtres un crucifix en relief, ainsi que les figures de saint Pierre et de saint Paul. L'aigle en cuivre du lutrin fut donné le 24 avril 1401 par Mathieu de Herleville, qui avait choisi le lieu de sa sépulture dans le chœur[1]. Philippe Desmoulins, successeur de Gilles de Lorris, mourut le 31 juillet 1409 à Paris, où il fut enterré dans l'église des Célestins. Il avait donné au trésor de la cathédrale sa crosse en argent, sa mitre ornée d'émaux et de pierreries, un drap d'or et des ornements de velours rouge. La volute de cette crosse, garnie de six statuettes, encadrait le couronnement de la Vierge. L'évêque était agenouillé aux pieds de Marie entourée des douze apôtres[2].

Les ornements destinés au culte avaient la même valeur artistique que les objets du trésor, comme l'indique l'inventaire de 1419[3]. Les armes de France étaient brodées sur trois chasubles de soie données par les rois, et les armes de Courtenay, brodées sur une autre chasuble, devaient indiquer un don de Catherine de Courtenay, femme de Charles de Valois, ou de sa fille, qui portait le même nom. Deux chapes brodées d'or et de soie, ornées des figures des apôtres, avaient été offertes au chapitre par un archevêque de Limoges qu'on peut identifier avec le cardinal Nicolas de Besse (1343-1344). Les mors de chapes en argent ou en vermeil se faisaient remarquer par leurs plaques d'émail qui représentaient le couronnement de la Vierge, Samson, saint Christophe, l'Annonciation et l'Assomption. Les chasubles en soie, rehaussées d'orfrois, les manteaux en drap d'or, brodés de fleurs de lis, de petits oiseaux et de lions encadrés par des cercles n'étaient pas moins artistiques. Une aube, dont le parement de soie était brodé de carrés blancs et verts et de perroquets, mérite d'être également signalée. Le dais était formé de toiles teintes en trois couleurs différentes.

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 12 v°.

2. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1007.

3. La Fons-Mélicocq, *Noyon et le Noyonnais au XIV*e *et au XV*e *siècle*, p. 151.

Parmi les objets curieux contenus dans le trésor à cette époque, on peut encore citer une gibecière qui servait dans la représentation du mystère de la Béguine, une crosse en argent, montée sur un bâton noir pour l'évêque des Innocents, qui était nommé le 27 décembre par les enfants de chœur, un dragonneau avec une queue de soie rouge que l'on portait à la procession des Rogations, un autel portatif en marbre, bordé de cuivre et garni de deux lames d'argent, des parements d'autel, des calices, deux coffres avec ferrures aux armes de la Boissière[1] et la grande armoire du XIIIe siècle, bien connue des archéologues[2]. Enfin deux petites cages de fer scellées à des piliers de la nef renfermaient des bréviaires à l'usage des fidèles. On pouvait y introduire la main pour tourner les pages.

Une rixe sanglante éclata sous le porche de la cathédrale, le 31 mai 1402, entre un boucher, nommé Jean de Verrigne, et son fils Lambert[3]. Le chapitre fit purifier cette partie de l'église par un évêque. Le 28 avril 1403, on défendit aux chantres de faire du bruit en chantant *moab* et d'autres mots hébreux du psautier, suivant une bizarre coutume[4]. Après la bataille d'Azincourt, qui fut livrée le 24 octobre 1415, la situation des défenseurs de la ville était devenue critique. Les habitants vivaient dans la crainte continuelle d'une surprise. Les chanoines, les chapelains et les gens de service remplirent souvent le rôle de veilleurs de nuit aux portes de Noyon sous les règnes de Charles VI et de Charles VII[5]. En outre, le chapitre contribua plusieurs fois aux réparations de l'enceinte pendant le XIVe et le XVe siècle.

Charles VI visita Notre-Dame de Noyon le 18 avril 1414[6]. Au mois de septembre 1417, le bailli de Vermandois ayant donné

1. Ces coffres avaient appartenu soit à Vermond de la Boissière (1250 † 1272), soit à Florent de la Boissière (1315 † 1317), évêques de Noyon.

2. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, t. I, p. 10.

3. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 12 v°.

4. *Ibid.*, fol. 12 v°.

5. Le chapitre reçut l'ordre de monter la garde aux dates suivantes : février 1416, 24 octobre 1418, 7 février 1420, 21 avril 1423, 11 décembre 1424, 14 mars 1425, 18 juillet 1429, octobre 1430, février et août 1436, octobre 1437, janvier 1442, avril 1448, août 1465 et 16 janvier 1471. Bibl. nat., fr. 1232, fol. 13 à 16 v°.

6. Mazière. *Annales noyonnaises* dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XII, 1896, p. 220.

l'ordre d'arracher de la cathédrale des prisonniers qui s'y étaient réfugiés, il fallut purifier l'édifice souillé par le sang[1]. Le chanoine Gilles de Campremy augmenta la fondation de la chapelle de Saint-Pierre et de Saint-Paul le 16 octobre 1419[2]. L'année suivante, l'évêque Raoul de Coucy fit ouvrir une porte près de la façade pour faire communiquer la cathédrale avec l'évêché. Le chapitre, qui n'avait pas été consulté, décida, le 7 juillet 1423, que cette porte serait bouchée après la mort de l'évêque[3]. En 1421, un charpentier, nommé Thibaud Bazin, installa dans le petit clocher méridional du chœur la cloche du beffroi, nommée Ganette, pour sonner le guet[4]. De là vint le nom de tour Bazin appliqué à ce clocher jusqu'à sa démolition en 1723. Les chanoines avaient eu l'intention de construire une bibliothèque en 1422, mais ce projet ne fut exécuté qu'en 1506[5]. Le 11 janvier 1423, le chapitre nomma des commissaires pour estimer le dommage fait par Mathieu Filion, vicaire de la cathédrale, qui avait enlevé quatre pièces d'argent à la châsse de saint Éloi. Le coupable fut mis en prison pendant un an à la porte Corbaut[6]. Le 3 septembre de la même année, le chapitre prit une délibération pour faire réparer la toiture de la nef qui menaçait ruine[7]. Quand l'évêque Raoul de Coucy mourut, le 17 mars 1425, on l'enterra dans le chœur, à droite de l'autel[8].

Grâce au compte d'un artiste, nommé Pierre Le Verrier, qui commença la réparation des vitraux en 1425, on possède quelques renseignements iconographiques sur les anciennes verrières de la cathédrale[9]. On y avait représenté des scènes empruntées à la vie de sainte Catherine, de saint Thomas, de sainte Marguerite, de saint Nicolas, de saint Aufren, de saint Gilles, de

1. Bibl. nat., fr. 12030, p. 341.
2. Bibl. nat., fr. 12031, fol. 14.
3. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1026.
4. La Fons-Mélicocq, *Noyon et le Noyonnais au XIVe et au XVe siècle.* Le chapitre avait donné l'autorisation nécessaire dès le 30 janvier 1419. Cf. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 13 v°.
5. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1025.
6. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 14.
7. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1026.
8. *Gallia christiana*, t. IX, col. 1020.
9. Arch. de l'Oise, G 1356, publié par La Fons-Mélicocq, *les Artistes du nord de la France*, p. 50.

saint Jean, de sainte Agnès et de saint Blaise. Ces vitraux légendaires devaient remonter en grande partie au XIIIe siècle, car ils étaient placés dans les baies inférieures de l'église. Les incendies de 1293 et de 1316 avaient dû les épargner, mais le feu avait fait sans doute éclater les vitres des fenêtres hautes, où Pierre Le Verrier signale quelques figures de prophètes. Cet artiste ne termina son travail qu'au mois de juin 1429. Il répara 640 panneaux au prix de 2 sous 4 deniers par panneau, soit au total 74 livres 13 sous 4 deniers. Les quatre panneaux neufs qu'il avait fournis lui furent payés cinq écus d'or. Huet Le Platrier avait dressé l'échafaudage nécessaire pour démonter une verrière supérieure. Dans ce curieux document, le peintre verrier mentionne la chapelle de Saint-Michel dans les tribunes du chœur, la chapelle de Sainte-Luce, l'autel de Saint-Eutrope et l'autel de Saint-Éloi, le portail des Merciers et la chapelle de Sainte-Catherine dans le cloître.

En 1427, on rencontre la mention d'une grosse cloche nommée Marie qui se trouvait dans la tour du nord[1]. Le chapitre fit une réception solennelle à Philippe le Bon, duc de Bourgogne, quand il visita la cathédrale le 1er mai 1430[2]. Le 15 décembre de la même année, un clerc du diocèse d'Amiens, nommé Jean Boucher, s'échappa de la prison de l'évêché et pénétra dans la cathédrale par une fenêtre. On voulut le saisir, mais il opposa une vive résistance et le chapitre prétendit que le sang avait été répandu pendant la lutte. Les offices furent suspendus et les chanoines allèrent dire leur messe dans l'église de Sainte-Madeleine; mais, après une enquête, on ne jugea pas nécessaire de faire purifier l'édifice[3].

L'interruption du service divin pouvait également se produire quand un excommunié entrait dans la cathédrale. Ainsi, le 14 septembre 1435, Jean de Compiègne, maire de Noyon, qui avait fait arrêter deux prêtres, vit le célébrant quitter l'autel en sa présence[4], et le même fait se renouvela le 24 juillet 1450 devant

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 14.

2. Mazière, *Annales noyonnaises*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XII, 1896, p. 254. Cette visite est fixée au 5 mai dans les extraits des registres du chapitre. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 14 v°.

3. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 14 v°.

4. *Ibid.*, fol. 15.

des officiers royaux qui avaient fait jeter des vicaires en prison[1]. Charles VII s'arrêta quelques jours à Noyon, le 11 mai 1441, en allant mettre le siège devant Creil[2], et Louis XI était encore dauphin quand il visita la cathédrale pour la première fois, le 31 juillet 1443. Les chanoines avaient revêtu leurs chapes de soie pour le recevoir au son des cloches[3]. En 1446, Jean de la Rivière, doyen du chapitre, fut inhumé sous l'aigle du lutrin[4]. C'était un honneur exceptionnel, car on enterrait toujours ces dignitaires dans la nef, devant le crucifix du jubé.

Vers la même époque, la question de l'authenticité des reliques de saint Éloi devait être soulevée de nouveau par les moines de l'abbaye à l'occasion d'un sermon prononcé dans la cathédrale le 8 janvier 1447 par un dominicain, nommé le frère Jean-Louis. Ce prédicateur avait célébré les vertus du saint évêque, en conseillant aux fidèles de vénérer ses reliques. Aussitôt les moines de Saint-Éloi intentèrent un procès au chapitre devant la cour du Châtelet. Ils prétendaient que la première translation faite par l'évêque Hédilon n'était certifiée par aucun authentique, mais les chanoines répondaient que l'abbé Guibaud avait assisté à la cérémonie de 1157 sans faire aucune protestation[5]. Un arrêt daté de 1455 ratifia simplement les accords conclus entre les deux parties au XIVe siècle[6], mais le chapitre fit appel devant le Parlement. Au mois d'août 1457, la peste sévissait à Noyon avec une telle violence que les chanoines furent autorisés à s'absenter pendant deux mois[7].

Vers le milieu du XVe siècle, la cathédrale menaçait ruine. Les réparations entreprises après les incendies de 1293 et de 1316 avaient été faites à peu de frais. Le chapitre résolut de consulter, à titre d'expert, Jean Turpin, maçon à Péronne, qui visita

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 15 v°.
2. Mazière, *Annales noyonnaises,* dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon,* t. XII, 1896, p. 293.
3. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 15 v°.
4. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon,* p. 1036.
5. *Ibid.*, p. 1051.
6. *Ibid.*, p. 1055.
7. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 16. Cette permission fut renouvelée le 1er septembre 1469 pour la même raison. La peste fit de fréquents ravages à Noyon pendant le XVIe et le XVIIe siècle.

l'église le 21, le 22 et le 23 janvier 1459[1], en compagnie du charpentier Thomas Noiron[2]. Peu de temps après, Jean Masse et Adam Courtois, qui demeuraient à Compiègne, se rendirent à cheval à Noyon pour remplir les mêmes fonctions pendant deux jours. Le chanoine Guillaume Clavel leur offrit un dîner, où Thomas Noiron et Huet Le Platrier furent également invités. Enfin, Pierre Brissart, maçon à Saint-Quentin, vint examiner pendant trois jours les désordres produits dans l'édifice par la poussée des voûtes et par le tassement des murs. Il reçut 66 sous, tandis que Jean Masse et Adam Courtois touchèrent 53 sous pour eux deux et Jean Turpin 44 sous[3].

L'année suivante, Jean Masse, Jean Turpin, Florent Bleuet, maçons, et Thomas Noiron, charpentier, furent chargés par le chapitre d'estimer le prix des travaux à exécuter. Ils visitèrent la cathédrale le 16, le 17 et le 18 février 1460[4] et leur devis se montait à la somme de 10,152 livres[5]. Ces entrepreneurs proposaient tout d'abord de remplacer huit colonnes du chœur écrasées sous la charge des murs. Pour « copper iceulz pillers et y en mettre des nouveaulz, » il fallait étayer solidement les ogives et les doubleaux du déambulatoire et remplir les arcades du sanctuaire avec des parpaings de trois pieds de long, capables de résister à l'écrasement. Ces pierres, qui valaient huit francs le cent, devaient être extraites de la carrière de Saint-Pierre dans la ville de Noyon. Les piliers destinés à remplacer les colonnes monolithes du XII[e] siècle devaient nécessiter chacun l'emploi de cent pierres de quatre pieds carrés à 64 sous pièce. La dépense de ce premier chapitre devait s'élever à 1,334 livres, y compris les murs de remplissage, les étais, la pose des assises et les salaires des ouvriers.

L'une des piles qui soutenait le petit clocher bâti au nord de l'abside avait été atteinte par le feu et ses assises s'écrasaient

1. Comme l'année commençait le 25 mars à Noyon, les dates des visites et des comptes ont été rétablies suivant le nouveau style.

2. Arch. de l'Oise, G 1338.

3. Arch. de l'Oise, G 1338.

4. Jean Masse toucha 53 sous, Jean Turpin et Florent Bleuet reçurent la même somme pour eux deux et Thomas Noiron fut payé 22 sous.

5. Arch. de l'Oise, G 1338, publié avec de nombreux chiffres mal transcrits par La Fons-Mélicocq, *les Artistes du nord de la France*, p. 25.

sous la charge. Il était donc nécessaire de remplir de maçonnerie les arcades inférieures et l'une des baies des tribunes, afin de pouvoir reprendre la pile en sous-œuvre. Les entrepreneurs prévoyaient l'emploi de cent quartiers de pierre, longs de quatre pieds et demi, dont l'achat et la pose coûteraient 506 livres. L'autre tour jumelle qui s'élevait à l'angle du croisillon sud et du chevet avait été incendiée en 1293 ou en 1316. Pour la rebâtir, il fallait dépenser 1,380 livres et mettre en œuvre 2,000 pierres de moyen appareil et 1,200 parpaings.

Après avoir évalué à 200 livres la réparation des combles des tribunes du chœur et des chapelles rayonnantes, Jean Masse et Jean Turpin démontraient la nécessité de refaire le pilier et l'arc-boutant de Charlemagne, ainsi que les sept arcs suivants endommagés par le feu. Cette mention devait s'appliquer aux arcs-boutants qui épaulaient les voûtes des tribunes du rond-point. En effet, les auteurs du devis prévoyaient l'emploi de vingt voussoirs par arc, tandis que les arcs-boutants de la nef dont il est question plus loin se composaient de trente claveaux. Ils ajoutaient que « tous les pilers et arboutans de hault par le cœur, » c'est-à-dire les huit arcs-boutants supérieurs du chevet, devaient être démolis et remplacés avec leurs culées. La dépense était évaluée à 720 livres pour ce chapitre du devis.

Les travaux à exécuter dans la nef n'étaient pas moins importants. Au commencement du XIVe siècle, quand on avait ajouté des chapelles latérales dans le bas côté nord, on avait commis l'imprudence de diminuer l'épaisseur des gros contreforts pour gagner de la place. En outre, le mur extérieur des chapelles reposait sur de mauvaises fondations. Il en résultait que tout le côté nord de la nef menaçait de s'écrouler. Les entrepreneurs proposaient d'étayer tout d'abord les contreforts et de remplir les arcs d'encadrement des chapelles avec de la maçonnerie. On reprendrait ensuite cinq culées en sous-œuvre, en augmentant leur largeur et en descendant leurs fondations de quatre toises. La fourniture et la taille de 500 pierres, longues de trois pieds et demi, le salaire des maçons et des charpentiers devaient entraîner une dépense de 2,030 livres. Pour savoir si ce travail fut exécuté, il faudrait fouiller au pied des contreforts.

Dans le bas côté sud, le mur extérieur de la chapelle Sainte-Luce était en si mauvais état qu'on pouvait craindre sa chute. Pour le restaurer, il fallait employer 2,200 pierres et dépenser

670 livres. En outre, on devait consacrer 100 livres à la toiture de cette chapelle. La réparation des voûtes de l'église était évaluée à 1,000 livres, sans compter les travaux de couverture. Comme les arcs-boutants de la nef, « tant d'ung costé que d'aultre, » étaient « assis trop hault, » c'est-à-dire qu'ils venaient s'appuyer au-dessus du point où s'exerçait la poussée des voûtes, les maîtres maçons proposaient de les renforcer à l'intrados par de nouveaux arcs et d'allonger les dix-huit culées. Ce remaniement devait coûter 756 livres, mais un devis de 1476 prouve qu'on avait renoncé à l'entreprendre en 1460.

Enfin Jean Masse indiquait le moyen de réparer la tour « vers Saint-Barthélemy, » c'est-à-dire le gros clocher du nord, pour la somme de 1,456 livres. Il comptait refaire l'encadrement des grandes baies en posant 800 pierres au premier étage et 1,000 au second. Au milieu de la tour, plusieurs lits d'assises[1] entièrement dégradés devaient être remplacés par 400 morceaux de pierre dure. Enfin on poserait une flèche en charpente semblable à celle de l'autre clocher, après avoir remonté la corniche sur trois rangs d'assises neuves. Il est certain qu'en 1475 ce dernier projet n'était pas encore exécuté.

Le chanoine Mathieu Robert fut chargé par le chapitre de la surveillance des travaux et du paiement des ouvriers, comme l'indique un acte de Simon Becquet, lieutenant de Noyon pour le bailli de Vermandois, qui enregistra le devis de Jean Masse le 18 février 1460[2]. Son compte, commencé en 1459 et terminé le 14 novembre 1460, est conservé aux archives de l'Oise[3]. Au mois de février 1459, il s'était rendu lui-même à cheval à Compiègne pour acheter de la pierre et pour signer un marché avec Jean Masse. En effet, dès le 13 mars suivant, ce maître maçon et son fils venaient à Noyon toucher l'argent nécessaire au paiement des matériaux. L'année suivante, il fit l'acquisition de 120 pieds d'ogives au prix de 16 deniers le pied. Les pierres, extraites d'une carrière qui devait se trouver près de Compiègne, furent amenées au bord de l'Oise et chargées sur des bateaux jusqu'à Pont-l'Évêque, où des char-

1. C'est ainsi qu'il faut traduire l'expression : « les estanfiches ou moiens de ladicte tour. »

2. Arch. de l'Oise, G 1338.

3. Arch. de l'Oise, G 1338.

retiers vinrent les transporter sous le porche de la cathédrale.

Vers la même époque, le chapitre fit abattre 72 trembles aux environs de Pont-l'Évêque pour dresser des échafaudages et des cintres dans la nef. Le compte du chanoine Robert indique une dépense de 98 journées de charpentiers pour l'assemblage de ces bois. Les neuf ouvriers dirigés par Thomas Noiron gagnaient 2 sous 4 deniers par jour; leur salaire, l'abatage et le charroi des arbres coûtèrent 31 livres. La mention de deux grosses pierres qui furent transportées du cimetière de Saint-Martin à la cathédrale pour faire deux clefs[1] suffit à prouver que Jean Masse avait reconstruit les deux dernières voûtes de la nef dont les clefs représentent la lune et le soleil. Quand il eut terminé son travail, le chapitre lui donna une gratification et lui fit offrir un dîner. On employa des pierres extraites des carrières de la ville dans les voûtes hautes et dans les voûtes basses. Jean Masse, maître de l'œuvre, travailla 66 jours et gagnait 5 sous par jour; son fils et son premier ouvrier, nommé Loiset, recevaient chacun 3 sous et les cinq autres manœuvres n'étaient payés que 2 sous.

Le peintre Étienne Gourdin rehaussa d'or et d'azur les deux nouvelles clefs et nettoya le grand crucifix doré du jubé[2], flanqué des statues de la Vierge et de saint Jean, le pupitre et la table de l'autel qui en faisaient partie. Trois charpentiers dressèrent des petits échafaudages pour faciliter son travail qui lui fut payé 14 livres. Thomas Noiron et ses compagnons commencèrent à démonter les cintres et les grands échafaudages de la nef le 3 décembre 1459. Ce travail, terminé vers le 17 décembre, coûta 65 sous. Le millésime de l'année ne se trouve pas indiqué dans le compte, mais, comme la dernière mention du cahier est datée du 14 novembre 1460, le mois de décembre devait faire partie de l'année précédente.

Pendant l'automne de 1459, on avait abattu 50 trembles pour dresser des échafaudages dans le transept. En effet, Jean Masse arriva de Compiègne le 15 novembre de la même année et resta six jours à Noyon pour surveiller la pose des cintres. Thomas Noiron travailla cinquante jours avec huit charpentiers qui

1. « Item à Tristran pour avoir admené ii grosses pierres du cimetière Saint-Martin au grand portail pour faire les deux clefz, xx d. i double. » Arch. de l'Oise, G 1338.

2. Le Christ avait été protégé par des panneaux de verre pendant la durée des travaux.

l'aidaient à tour de rôle; il touchait 4 sous par journée. Le titre d'un chapitre du compte prouve que les maçons réparaient les voûtes du croisillon sud. Jean Turpin, qui travailla vingt-cinq jours au prix de 20 patards par jour, pour lui et ses trois compagnons, avait fait extraire 700 grosses pierres de la carrière de la ville et 36 blocs dans la carrière du Mont-Saint-Siméon[1]. Il fit charrier deux grosses pierres du cimetière de Saint-Martin pour tailler les clefs qui ornent encore aujourd'hui les deux premières voûtes du croisillon méridional[2]. Étienne Gourdin fut chargé de repeindre ces deux clefs. Ces travaux ne coûtèrent pas moins de 149 livres. Charles VII dut contribuer à la dépense, car le chapitre avait délégué auprès du roi le chanoine Pierre de Villemort et plusieurs de ses collègues dont le voyage coûta 110 sous.

Les recettes affectées à l'œuvre de la cathédrale, en 1459 et en 1460, atteignirent le chiffre de 321 livres et les dépenses montèrent à 309 livres. On conserve aux archives de l'Oise deux autres comptes de la fabrique dont la date est incertaine[3]. Le premier, rédigé en latin, mentionne la visite de la cathédrale par Jean Masse, Jean Turpin et Florent Bleuet, qui eut lieu du 16 au 18 février 1460, et les quatre voûtes refaites dans la nef et dans le croisillon sud d'après le compte précédent. On y relève plusieurs dates échelonnées entre le 14 février 1463 et le 1er mai 1465 dans le chapitre qui concerne les voyages des quêteurs et des porteurs de reliques, mais il est probable que les autres travaux de maçonnerie mentionnés à la fin du cahier furent entrepris aussitôt après l'achèvement des voûtes. Ce compte sommaire fait double emploi avec le précédent pour la première partie qui concerne la restauration des voûtes. En effet, dans les deux documents, le nombre des arbres abattus pour les échafaudages de la nef et des blocs de pierre extraits de la carrière de la ville est identique. Enfin, on trouve dans le compte en français et dans le compte en latin la mention de nettoyage du jubé par le

1. Arch. de l'Oise, G 1380.

2. Il ne faut pas confondre cette mention avec celle des deux clefs de voûte de la nef, car le transport ne fut pas fait par le même charretier, comme l'indique cet article de compte : « Item à Lancelot du Castelet pour avoir admené deux grosses pierres du cimetière de Saint-Martin pour faire deux clefs, iiii pathars val. iii s. vi doubles. » Arch. de l'Oise, G 1338.

3. Arch. de l'Oise, G 1380.

peintre Étienne Gourdin et la somme dépensée pour les voûtes de la nef et du croisillon sud atteint le même chiffre.

La seconde partie du compte en latin prouve que le maçon Pierre Parmentier répara, vers 1461, les terrasses du rond-point, c'est-à-dire le dallage en pierre qui devait recouvrir les chapelles rayonnantes et les tribunes du chœur. Il remit en bon état le pavage de la nef défoncé par les pierres qui s'étaient détachées des voûtes et reçut 16 livres pour le prix de son travail. Un peintre verrier d'Amiens, nommé Jean Mitarel, toucha 11 livres pour avoir restauré plusieurs vitraux brisés dans la nef et dans le transept pendant le cours des travaux. On consulta l'expert Simon Évrard sur la nécessité de relier les deux piliers à l'entrée du chœur pour les empêcher de boucler, et ce travail fut exécuté par le charpentier Jacotin. Enfin, les maçons enlevèrent tous les décombres qui chargeaient les voûtes.

Le dernier chapitre du compte se rapporte à la reconstruction de six arcs autour du chœur en 1461. On peut se demander s'il s'agit des arcades inférieures du sanctuaire écrasées sous la charge des travées ou des arcs-boutants supérieurs de l'abside, car Jean Masse signalait l'urgence de ces deux restaurations dans son devis de 1460. Ce qui porte à croire qu'il s'agit des arcs-boutants, c'est d'abord l'expression « arcus circumcirca chorum. » En outre, le trésorier aurait mentionné la reconstruction des quatre piliers du chœur refaits au xve siècle, s'il avait voulu désigner ce travail de reprise en sous-œuvre. D'ailleurs, comme les grandes arcades du sanctuaire sont restées intactes depuis le xiie siècle, ce dernier argument permet de conclure en faveur des arcs-boutants qui avaient été sans doute endommagés par les incendies de 1293 ou de 1316.

Florent Bleuet, maître maçon, travailla pendant quarante-six jours à reconstruire les arcs-boutants du chœur avec des pierres de la carrière de la ville. Il gagnait 8 patards[1] par jour, soit au total 13 livres 15 sous quand les travaux furent terminés. Son principal ouvrier, Jean Sohier, de Laon, ne gagnait que 5 patards et demi par jour, et le salaire de son aide, Jean Fournier, ne dépassait pas 2 patards. Cinq manœuvres aidèrent les maçons et le charpentier Thomas Noiron qui dressa les échafaudages et les étais. Cette restauration coûta 63 livres et la somme dépen-

1. Le patard était une monnaie flamande qui valait de 11 à 14 deniers.

sée pour les travaux exécutés de 1459 à 1461 s'élève à 601 livres, d'après le compte latin[1].

Un autre compte en français, rédigé par le chanoine Mathieu Robert, se rapporte uniquement à la reconstruction d'une grande voûte qui venait de s'écrouler[2]. Ce travail n'est pas mentionné dans le compte latin. Il faut donc l'attribuer à une date postérieure, c'est-à-dire à l'année 1462 environ. Jean Turpin, Jean Masse, Adam Courtois, Pierre Brissart et maître Sébastien, de Laon, consultés à titre d'experts, furent chargés tout d'abord de faire le devis de la nouvelle entreprise. Jean Masse travailla quarante-huit jours à réparer ce désastre avec son fils, en gagnant 5 sous par jour. Ses quatre aides se nommaient Loiset, Mathieu, Letourneur, Jean Brunel et Jean de Bonnes. Le charpentier Thomas Noiron monta tous les échafaudages. Comme la nouvelle voûte coûta 105 livres, somme assez forte si on la compare au prix moyen de 75 livres payé pour les voûtes précédentes, il est probable que cette grande croisée d'ogives était celle du carré du transept.

Le remplacement des grosses colonnes du chœur fut ajourné par suite du manque de ressources, mais, comme les clochers de l'abside ont été démolis en 1723, il est impossible de savoir si Jean Masse avait entrepris la restauration de la tour bâtie à l'angle du croisillon sud et du chœur. Au contraire, les pinacles du xve siècle qui surmontent les culées des petits arcs-boutants autour des tribunes du chevet prouvent que ce chapitre du devis fut exécuté. Jean Masse refit également la voûte d'ogives et les doubleaux qui recouvrent la seconde travée des tribunes du chœur du côté nord. Dans la première chapelle du bas côté sud, consacrée à sainte Luce, il est facile de constater que le remplage des grandes baies porte l'empreinte du style flamboyant, tandis que les voûtes et les murs remontent au xive siècle. La restauration des fenêtres de cette chapelle fut donc entreprise suivant le devis de Jean Masse, mais, comme en 1476 les arcs-boutants et le côté nord de la nef menaçaient ruine et comme la grosse tour du nord était lézardée, suivant le rapport de Pierre Tarisel, il est probable que les travaux prévus à la fin du devis de 1460 avaient été ajournés faute de fonds.

1. Arch. de l'Oise, G 1380.
2. Arch. de l'Oise, G 1338.

Les réparations exécutées à cette époque avaient épuisé les ressources de la fabrique. Pour se procurer de l'argent, le chapitre résolut d'envoyer des quêteurs dans les diocèses voisins avec les plus beaux reliquaires de la cathédrale. On acheta trois chevaux pour transporter les châsses enfermées dans deux coffres et quatre clochettes pour annoncer l'arrivée du cortège. Dès le 4 mars 1463, le chapitre chargea le chanoine Guillaume Clavel d'accompagner les quêteurs[1]. Le menton, le bras et d'autres ossements de saint Éloi se trouvaient dans quatre reliquaires déjà décrits parmi les richesses du trésor en 1402. En outre, les quêteurs emportèrent une grande Vierge en vermeil signalée dans le même inventaire, le petit vase de cristal qui avait appartenu à saint Éloi, l'anneau de sainte Godeberte et trois autres bagues en or.

L'évêque Jean de Mailly avait donné l'autorisation nécessaire au chanoine Guillaume Clavel et à Jean Huret le 14 février 1463. Il confia au même chanoine et à six autres quêteurs, le 20 septembre 1463, les châsses de saint Éloi, le chef en argent de sainte Godeberte, la statue de saint Augustin, les reliques de saint Barthélemy, de saint Philippe, de saint Aubin et le petit bras en cristal qui renfermait un os de saint Éloi[2]. Le 29 octobre de la même année, le chapitre fit prendre d'autres reliquaires dans le trésor pour remplacer sur le maître-autel les châsses remises à Guillaume Clavel et à ses compagnons. D'après un compte du trésorier de la fabrique, les quêteurs, qui avaient obtenu des lettres patentes de Louis XI, firent trois voyages distincts et parcoururent les diocèses de Noyon, d'Amiens, de Paris, de Meaux, de Châlons-sur-Marne, de Rouen, de Lisieux, de Bayeux et de Séez. Ils revinrent définitivement à Noyon le 1er mai 1465, et un orfèvre nommé Jean Maurel répara les reliquaires endommagés pendant ces voyages pour une somme de 64 sous[3].

Le Parlement de Paris donna gain de cause aux chanoines le 4 juin 1462 dans l'affaire des reliques de saint Éloi, en leur reconnaissant le droit d'informer les fidèles que les ossements du saint évêque se trouvaient à la cathédrale, mais en leur défendant de détourner les pèlerins d'une visite à l'abbaye de Saint-Éloi. Le 9 juillet suivant, les fidèles s'assemblèrent devant la façade de la cathédrale pour entendre la lecture de l'arrêt. C'est

1. Arch. de l'Oise, G 1358.
2. Arch. de l'Oise, G 1358.
3. Arch. de l'Oise, G 1380.

en vain que les moines protestèrent encore contre l'authenticité des reliques, en faisant assigner le chapitre devant la cour de Rome le 1er avril 1463. Le Parlement leur défendit d'user de ce moyen par un arrêt du 27 décembre 1465[1].

En arrivant à Noyon le 24 août 1468, à huit heures du soir, Louis XI se rendit immédiatement à la cathédrale et s'agenouilla dans le chœur pendant le *Te Deum*[2]. Le lendemain, il visita l'édifice en détail et son attention fut attirée par un ancien tableau qui représentait le sacre de Charlemagne. Cette peinture se trouvait dans la chapelle de Saint-Eloi, derrière le chœur. Le roi demanda au chapitre de lui en faire peindre une copie[3]. Il revint à Noyon avec la reine et le duc d'Aquitaine dans les premiers jours du mois de février 1471 et fit dire des messes en sa présence à l'autel de l'Annonciation qui se trouvait sous le porche de la cathédrale, à côté de l'autel de la Visitation[4]. L'évêque Jean de Mailly, mort à Paris le 14 février 1473, fut enseveli trois jours après dans le chœur, à gauche de l'autel[4]. Il avait donné au trésor, en 1467, une magnifique chape ornée de broderies et estimée 80 livres[5].

Par lettres patentes du mois de juin 1474, datées de Noyon, Louis XI fit diverses fondations pour les deux autels de l'Annonciation et de la Visitation[6]. Le chapelain, nommé par le roi, avait le droit de porter des bottes avec des éperons et de tenir un fouet à la main quand il venait occuper sa stalle dans le chœur. Le chapitre donna l'ordre de renouveler la décoration de ces autels le 29 juillet 1474, et le roi envoya 93 écus d'or le 15 décembre pour participer à la dépense et aux frais d'une procession solennelle[7]. L'année suivante, Louis XI renonça au droit de nomination du chapelain[8].

Les voûtes de la cathédrale menaçaient de s'écrouler vers 1475. Le chapitre résolut de s'adresser à Pierre Tarisel, maître des

1. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1057 à 1064.
2. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 16 v°.
3. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 606.
4. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 17.
5. Bibl. nat., fr. 12030, p. 372 et 377.
6. Arch. nat., JJ CXCV, n° 1132. Sixte IV confirma cette fondation par une bulle du 6 octobre 1474.
7. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 17.
8. *Gallia christiana*, t. IX, col. 1021-1022.

œuvres de la ville d'Amiens, pour conjurer ce danger[1]. Cet expert, qui remplissait les fonctions de maître des ouvrages de maçonnerie du roi dès l'année 1472, visita Notre-Dame de Noyon et déposa son rapport sur les réparations les plus urgentes le 14 mars 1476[2]. Les quatre colonnes monolithes de la partie droite du chœur, écrasées sous la charge, étaient étayées depuis quinze ans. Il fallait se décider à les remplacer. Pour consolider les voûtes de la nef qui se crevassaient de toute part, à cause de l'écartement des murs, Pierre Tarisel voulait faire bâtir de nouveaux contreforts au pied des culées du côté nord et il se proposait de décharger les angles des voûtes qui étaient remplis de décombres, avant de réparer les ogives et les doubleaux. Il ajoutait qu'une voûte s'était jadis écroulée et conseillait de renforcer les arcs-boutants et leurs culées pour prévenir un pareil accident. Enfin ce maître maçon engageait le chapitre à faire restaurer l'entablement de la grosse tour du nord et à la protéger contre les intempéries par une flèche en bois ou par une terrasse recouverte de plomb.

Avant d'entreprendre des travaux d'une telle importance, les chanoines firent une démarche auprès de Louis XI pour obtenir l'autorisation d'envoyer des quêteurs dans toute la France avec les reliques les plus précieuses de la cathédrale. Le roi, qui se trouvait au Puy, leur accorda cette faveur par des lettres patentes datées du 5 juillet 1476[3]. Cette pièce mentionne d'abord l'incendie de 1316 et l'écroulement des voûtes que le chapitre avait fait rebâtir à grands frais vers 1460. Trois voûtes de la nef étaient lézardées et la reconstruction des arcs-boutants et des culées s'imposait absolument. Pour éviter l'effondrement du chœur, on avait étayé les piliers et rempli les arcades de maçonnerie. Les guerres continuelles avaient beaucoup diminué les revenus des domaines du chapitre et les ressources faisaient défaut pour restaurer les fermes en même temps que la cathédrale.

Les quêteurs se remirent en route le 5 novembre 1477[4], mais

1. Durand, *Maître Pierre Tarisel*, dans les *Mémoires de l'Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens*, t. XLIV, 1897, p. 1.

2. Arch. de l'Oise, G 1338, publié par La Fons-Mélicocq, *les Artistes du nord de la France*, p. 28.

3. Arch. de l'Oise, G 1338. Vidimus du 4 décembre 1477, publié par La Fons-Mélicocq, *les Artistes du nord de la France*, p. 31.

4. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 17 v°.

le chapitre n'attendit pas leur retour pour faire ouvrir les chantiers. Les trois voûtes lézardées du vaisseau central furent réparées, mais comme les murs de la nef tendaient à s'écarter, on augmenta l'épaisseur des arcs-boutants et des culées, suivant le procédé indiqué par Jean Masse dans son devis de 1460. Les lettres patentes de Louis XI prouvent qu'en 1476 on n'avait pas encore remplacé les colonnes monolithes du chœur dont les arcades étaient bouchées par des murs de soutènement. Ce travail avait été sans doute ajourné par défaut de ressources. Pierre Tarisel, qui fut chargé de l'entreprendre, supprima les quatre colonnes monolithes de la dernière travée droite du chœur avec leurs socles et leurs chapiteaux pour les remplacer par des piliers ronds flanqués d'un petit fût.

Pierre Tarisel fait mention de quatre colonnes dans son rapport, mais Jean Masse signalait l'écrasement de huit colonnes du chœur en 1460. On peut donc se demander si le maître de l'œuvre ne fit pas également remplacer les quatre colonnes de l'hémicycle, car leur fût, posé sur une plaque de plomb épaisse de six centimètres, ne coïncide pas exactement avec le diamètre des bases et des chapiteaux. Cette rondelle était destinée à prévenir les effets dangereux du tassement après la démolition des murs qui soutenaient les arcades pendant les travaux. Dans les piliers appareillés, la pression pouvait s'exercer sur les joints en mortier, tandis que les fûts monolithes auraient pu s'écraser sous la charge, si les feuilles de plomb posées sur leur base et sous leur chapiteau ne leur avaient pas donné une certaine élasticité. Il ne faut donc pas expliquer l'emploi de ces plaques de métal par la nécessité d'utiliser des fûts trop courts, mais le renflement des colonnes, conforme aux traditions du XIIe siècle, permet de supposer que Pierre Tarisel alla les chercher dans les ruines d'une église romane, car elles se raccorderaient mieux avec les bases si leur fût avait été taillé au XVe siècle.

Vers la même époque, on entreprit la restauration de la grosse tour du nord. Tous ces travaux furent exécutés sous l'épiscopat de Guillaume Marafin, qui occupait le siège de Noyon depuis 1473. Pierre de Laval, archevêque de Reims, visita la cathédrale le 31 janvier 1477 [1]. Une cloche, transportée dans le clocher sud de la façade en 1807, fut bénite à la Chartreuse du

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 17 v°.

Mont-Renaud, près de Noyon, en 1481. Elle eut pour marraine Marie d'Amboise, tante de l'évêque Charles de Hangest, qui fut le successeur de Guillaume Marafin. Le 28 décembre de la même année, la procession des reliques fut suivie d'une quête pour les réparations de la cathédrale de Reims, dont la charpente avait été incendiée le 24 juillet[1]. Un service solennel pour le repos de l'âme de Louis XI fut célébré le 22 septembre 1483[2]. Le 3 avril 1497, le chapitre autorisa le chanoine Pierre Isabeau à faire construire à ses frais un sépulcre dans la chapelle de Sainte-Luce et de Sainte-Marguerite[3]. Un service funèbre pour le repos de l'âme de Charles VIII fut célébré dans la cathédrale le 30 mai 1498[4], et le chapitre permit à l'évêque de faire poser dans le chœur un nouveau trône épiscopal le 14 août suivant[5].

Pendant l'épidémie de 1490, les habitants de Noyon avaient fait le vœu de remplacer la châsse de sainte Godeberte[6]. Le chapitre résolut de donner suite à ce projet le 9 août 1499 et une commission de six membres, nommée le 24 septembre suivant, commanda le reliquaire à Jean de Graval, orfèvre d'Amiens[7]. Celui-ci s'engagea, par un marché en date du 5 octobre 1499, à fabriquer en deux ans une grande châsse avec 120 marcs d'argent fin que le chapitre devait lui fournir[8]. La façon était évaluée à 54 sous par marc. Les chanoines et plusieurs autres donateurs envoyèrent au trésorier des monnaies d'or, de la vaisselle d'argent et des sommes importantes. Jean Milet, évêque de Soissons, donna 160 livres pour cette œuvre en 1502.

Le devis primitif fut de beaucoup dépassé, car Jean de Graval reçut 218 marcs d'or et d'argent fin et 494 livres pour le prix de son travail[9]. Le trésorier, Jacques de Brunfay, qui avait ouvert un compte spécial pour le reliquaire de sainte Godeberte, évalue la recette à 1,252 livres et la dépense à 1,790 livres[10]. L'artiste,

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 18.
2. *Ibid.*, fol. 18.
3. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1078 et 1102.
4. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 19.
5. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1079.
6. *Ibid.*, p. 1109.
7. *Ibid.*, p. 1080.
8. Arch. de l'Oise, G 1359, publié dans la *Revue des Sociétés savantes*, 5e série, t. V, 1873, p. 113.
9. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1082 et 1083.
10. Arch. de l'Oise, G 1358.

qui s'était associé avec deux autres orfèvres nommés Charlot et Jehan, fit une première livraison des différentes pièces de son œuvre le 2 et le 6 avril 1503 et une seconde le 18 et le 22 avril de l'année suivante[1]. La translation des reliques eut lieu le 18 avril 1504[2]. Un dessin, figuré au dos du contrat[3], représente une châsse ornée de douze arcatures en accolade, de pinacles, de crochets, de fleurons et d'une crête fleurdelisée qui portent l'empreinte du style gothique flamboyant. Les statuettes des douze apôtres, de saint Michel, de saint Éloi, de sainte Godeberte et la scène de l'Annonciation décoraient les quatre faces de la châsse assise sur quatre lions en cuivre doré.

Le 29 novembre 1499, Adrien de Hénencourt, archidiacre de Noyon, qui se disposait à faire le pèlerinage de Rome et de Jérusalem, donna au trésor des tapisseries représentant la vie et les miracles de saint Eloi, avec un coffre pour les ranger et une rente de 12 livres pour ceux qui les accrocheraient dans le chœur[4]. Le 8 août 1501, l'évêque Guillaume Marafin, décédé la veille, fut enterré dans le chœur, à gauche du maître-autel[5]. Charles de Hangest, neveu du cardinal d'Amboise, lui succéda. L'archiduc Philippe d'Autriche, fils de Maximilien, empereur d'Allemagne, visita la cathédrale le 11 octobre suivant[6]. Le chanoine Brunfay offrit à la fabrique, le 23 septembre 1506, un ange qui portait les reliques de saint Fursy dans un vase de cristal[7].

Le doyen Jacques de la Viefville donna cent francs, le 16 novembre de la même année, pour faire bâtir une bibliothèque dont le dessin avait été soumis au chapitre le 6 mars précédent. Par une délibération en date du 20 novembre, les chanoines décidèrent que cette construction, encore intacte aujourd'hui, serait élevée entre la cathédrale et la porte Corbaut, et que les bois nécessaires seraient coupés dans les forêts du chapitre[8]. Le premier noyau de la bibliothèque avait été formé par les dons des

1. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1084.
2. *Ibid.*, p. 1109.
3. Arch. de l'Oise, G 1359.
4. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 522.
5. *Ibid.*, p. 1088. — *Gallia christiana*, t. IX, col. 1022.
6. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1100.
7. *Ibid.*, p. 1111.
8. *Ibid.*, p. 1111.

évêques Radbod Ier, mort en 997[1], et Radbod II, mort en 1098[2]. Deux catalogues du XIIIe et du XIVe siècle signalent, parmi les principaux manuscrits qu'elle renfermait à cette époque, une bible, les quatre évangiles, les actes des apôtres, les vies des Pères du désert, un *Corpus canonum*, deux livres des apôtres et des confesseurs, quatre livres d'homélies et cinq psautiers[3]. Le chanoine Guillaume de Camba, mort le 12 mai 1417, avait encore augmenté la richesse de ce dépôt en léguant au chapitre les Décrétales, les Clémentines, la Somme de saint Thomas et le Miroir de droit[4]. Le 8 janvier 1422, l'évêque Raoul de Coucy donna aux chanoines un traité de droit civil en cinq volumes[5], et l'évêque Jean de Mailly leur offrit, le 14 février 1472, une superbe bible qui devait rester enchaînée dans le chœur de la cathédrale[6].

On conserve aux archives de l'Oise un journal des réparations faites à la cathédrale du 10 avril au 1er décembre 1508, mais ce petit cahier ne mentionne que des travaux d'entretien sans importance[7]. En revenant de son sacre, François Ier traversa Noyon le 31 janvier 1515 et l'évêque Charles de Hangest le reçut à la porte de la cathédrale[8]. Le vendredi 4 juillet 1516, vers dix heures du soir, le feu prit dans les combles par la négligence des gardiens, mais les habitants l'éteignirent en faisant la chaîne[9]. Le dimanche suivant, on chanta un *Te Deum* d'actions de grâce à une procession solennelle, et le chapitre remboursa le prix des seaux détériorés pendant la nuit du sinistre[10]. Jean Bainast, trésorier de la fabrique, avait fait repeindre à ses frais le tableau qui représentait le sacre de Charlemagne, et le chapitre lui permit de le faire poser dans le croisillon nord, en face du portail latéral, le 25 novembre 1517. En 1522, Antoine Fauvel

1. Bécu, *Notice sur l'ancienne bibliothèque du chapitre de Notre-Dame* dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. IX, 1889, p. 173.
2. *Gallia christiana*, t. IX, col. 996.
3. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 24, et G 1334.
4. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1023.
5. *Ibid.*, p. 1025.
6. *Ibid.*, p. 1067.
7. Arch. de l'Oise, G 1338.
8. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 20.
9. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1114.
10. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 20 v°.

fut également autorisé à faire accrocher une peinture du Christ à l'avant-dernier pilier de la nef du côté nord[1].

Dans le cours de l'année 1521, la fabrique dépensa 300 livres pour la restauration des orgues et pour la pose d'un nouveau beffroi dans la tour du nord, qui coûta plus de 500 livres[2]. Jean Calvin, âgé de onze ans, fut installé le 29 mai de la même année comme bénéficiaire de la chapelle de Notre-Dame-de-la Gésine, à l'entrée du déambulatoire. Ses deux frères Charles et Antoine furent titulaires du même bénéfice, mais le chapitre interdit l'entrée du chœur à Charles Calvin le 15 septembre 1531[3]. François I[er] passa par Noyon le 3 septembre 1527 et le 25 juin 1529. Sa femme, Éléonore d'Autriche, se rendit le 18 septembre 1531 à la cathédrale, où le chapitre avait fait descendre les châsses de saint Éloi et de sainte Godeberte qui étaient suspendues au-dessus du maître-autel[4].

Vers la fin de son épiscopat, Charles de Hangest avait fait commencer la construction de la seconde chapelle du bas côté sud placée sous le vocable de l'Assomption. Pendant sa dernière maladie, il voulut régulariser la donation du terrain au chapitre par un acte daté du 29 avril 1528, car cet emplacement faisait partie de la cour de l'évêché[5]. Il mourut à Carlepont le 30 juin de la même année, après avoir fait rebâtir le palais épiscopal. On l'enterra le 6 juillet dans le chœur, à gauche du maître-autel[6]. En creusant son tombeau, on découvrit celui de l'évêque Gérard de Bazoches, mort en 1228, comme l'indiquait une plaque de plomb posée sur la poitrine[7]. Le corps étant tombé en poussière au contact de l'air, on déposa Charles de Hangest dans le même cercueil de pierre. La chapelle de l'Assomption, ornée de ses armes sur une clef de voûte, ne fut terminée que quatre ans après sa mort. En effet, le chapitre prit deux délibérations, le 1[er] juin 1530 et le 23 août 1532, pour mettre à la disposition du trésorier les sommes nécessaires au paiement des ouvriers[8]. La longue

1. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1101 et 1115.
2. *Ibid.*, p. 1158.
3. *Ibid.*, p. 1158, 1165 et 1168. — Bibl. nat., fr. 12032, fol. 20 v° à 22.
4. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 22 et 65 v°.
5. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1119.
6. *Ibid.*, p. 1115 et 1120. — *Gallia christiana*, t. IX, col. 1023.
7. Boulongne, *Inscriptions tumulaires de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 2.
8. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1119.

durée des travaux s'explique par le luxe de l'ornementation des murs et des voûtes.

Jean de Hangest, qui succéda à son oncle, ne fut sacré qu'en 1532, à l'âge de vingt-sept ans. Il fit son entrée dans la cathédrale le 1er avril 1533, mais, comme il portait une barbe longue, le doyen du chapitre lui refusa l'entrée du chœur[1]. Le jeune prélat enjamba la balustrade et resta toujours en mauvais termes avec les chanoines, à cause de sa barbe, bien qu'il se prévalût d'une dispense du pape en 1540[2]. Comme les Impériaux approchaient de Noyon, au mois d'août 1536, les chanoines envoyèrent les ornements de la cathédrale à Compiègne et à Senlis[3]. Marie d'Autriche, reine de Hongrie et sœur de Charles-Quint, fut reçue par le chapitre avec les plus grands honneurs le 13 octobre 1538[4]. Cette brillante réception ne devait pas l'empêcher de faire piller la ville par ses troupes quatorze ans plus tard. Le 23 décembre 1538, le chapitre défendit de représenter dans la cathédrale le mystère de la Béguine[5], qui était déjà mentionné dans l'inventaire du trésor en 1419. La troisième visite de François Ier à Notre-Dame de Noyon eut lieu le 27 février 1541[6], et un service funèbre pour le repos de son âme fut célébré le 25 avril 1547[7]. On fondit une grosse cloche nommée Anne le 14 mai 1545 et le doyen Antoine Charmolue la bénit trois jours après[8].

Pendant les guerres d'Henri II contre Charles-Quint, la ville de Noyon fut prise le 17 octobre 1552 par une armée de Hongrois que commandait le comte de Rœux. Les vainqueurs incendièrent un grand nombre de maisons et le bâtiment de l'officialité voisin de l'évêché[9]. Trois soldats ennemis montaient déjà l'escalier à vis de l'une des tours de la cathédrale pour mettre le feu dans les combles quand un serviteur de l'œuvre, nommé Market, les tua pour les empêcher d'accomplir leur funeste projet[10]. Pré-

1. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1124.
2. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 22 et 23.
3. *Ibid.*, fol. 22 v°.
4. *Ibid.*, fol. 23.
5. *Ibid.*, fol. 23.
6. Bibl. nat., Collection de Picardie, t. CLXV, fol. 134.
7. Mazière, *Annales noyonnaises* dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XIII, 1897, p. 43.
8. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 23 v°.
9. Arch. de l'Oise, G 591. — Bibl. nat., fr. 12032, fol. 66 v°.
10. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 841 et 1189.

servée de l'incendie, Notre-Dame de Noyon ne fut pas sauvée du pillage, car les tapisseries, les ornements et les richesses du trésor devinrent la proie des soldats hongrois. Heureusement les chanoines avaient eu la sage précaution d'envoyer à Paris, au collège de Sorbonne, les archives, les reliques et les joyaux les plus précieux[1]. Comme presque toutes les maisons canoniales étaient brûlées, les membres du chapitre se dispersèrent et ne revinrent dans la ville de Noyon que vers le milieu du mois de novembre. Ils empruntèrent des ornements au chapitre de Saint-Quentin, et les chanoines de la cathédrale de Chartres leur offrirent vingt aunes de soie rouge en 1553, tandis que le pape Jules III accordait la même année des indulgences aux fidèles, en les engageant à effacer les traces du pillage[2].

Les habitants commençaient à rebâtir leurs maisons quand un nouveau désastre vint anéantir leurs espérances. Après la prise de Saint-Quentin et de Ham, les Espagnols s'emparèrent de Noyon le 9 septembre 1557 et pillèrent la cathédrale. M. Vitet a tort de prétendre que l'édifice fut endommagé par le feu pendant l'occupation de la ville[3], car Levasseur ne fait aucune mention de cet incendie[4]. Les chanoines, qui s'étaient dispersés aussitôt après l'entrée de l'ennemi dans la place, se réunirent à Pierrefonds le 24 septembre et le 17 octobre[5] et à Paris le 15 novembre, mais ils revinrent à Noyon vers la fin du même mois[6]. Le 24 novembre, veille du jour où les Espagnols se retirèrent, un prêtre avait déjà célébré la messe dans le chœur de Notre-Dame[7]; mais, comme la ville n'offrait plus aucune sécurité, les chanoines obtinrent encore une fois la permission de s'absenter le 22 août 1558. La cathédrale, dépourvue de tous les objets nécessaires au service du culte, resta quelque temps abandonnée. Charles IX, qui se trouvait à Ourscamp avec sa cour, vint assister aux vêpres dans la cathédrale le 14 août 1567[8].

Le 7 janvier 1573, Jean Brouardeau passa un marché avec la

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 24 v°.
2. *Ibid.*, fol. 24.
3. *Monographie de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 29.
4. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1195.
5. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 25.
6. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1194.
7. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 25.
8. *Ibid.*, fol. 25 v° et 68.

fabrique pour le nettoyage de la cathédrale, pour tendre les tapisseries les jours de fête, pour surveiller les sonneurs qui commençaient à sonner les cloches à deux heures du matin aux grandes fêtes et à trois heures un quart aux fêtes secondaires. Il s'engageait en outre à descendre et à remonter, au moyen de cordages, les châsses de saint Éloi, de saint Achaire et d'autres reliquaires qui devaient être suspendus au-dessus du maître-autel, à trouver des souffleurs pour l'orgue, des porteurs pour les châsses dans les processions et des fossoyeurs pour creuser des tombes dans la cathédrale. Ses gages n'étaient pas spécifiés, mais il devait s'acquitter de toutes les fonctions d'un sacristain, sauf du soin des ornements[1].

Un service solennel pour le repos de l'âme de Charles IX fut célébré dans la cathédrale le 22 juillet 1574[2]. Au mois d'octobre de l'année suivante, l'édifice fut souillé par une effusion de sang que Levasseur mentionne sans aucun détail[3]. Vers la même époque, la châsse de sainte Godeberte, fabriquée par Jean de Graval de 1499 à 1504, devait se trouver en mauvais état, car, le 23 janvier 1578, les chanoines avancèrent une somme de 2,764 livres à la fabrique pour la restaurer, en lui abandonnant le revenu de certains biens. Un compte daté du 27 février suivant évalue les recettes affectées à cette réparation à 3,044 livres et les dépenses à 2,719 livres[4]. L'évêque Claude d'Angennes reçut le roi Henri III devant le grand portail de Notre-Dame le 8 novembre 1582[5]. L'assassinat du duc de Guise et de son frère le cardinal de Lorraine, archevêque de Reims, produisit à Noyon une grande émotion. Le chapitre fit célébrer un service funèbre pour le repos de leur âme le 19 février 1589[6]. Henri IV se rendit à la cathédrale quelques jours après la prise de Noyon, qui eut lieu le 19 août 1591. Il traversa la ville le 9 novembre et le 12 décembre 1592 et le 12 septembre de l'année suivante; mais, après la révolte et la soumission des habitants, il y fit un véritable séjour au mois de février 1595[7].

1. Arch. de l'Oise, G 1362.
2. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 26 v°.
3. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1197.
4. Arch. de l'Oise, G 1358.
5. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 27.
6. *Ibid.*, fol. 28.
7. Aubais, *Itinéraire des rois de France*, t. I, p. 75.

Le 3 août 1607, à trois heures de l'après-midi, la foudre tomba sur la grosse tour du nord sans occasionner de dégâts, mais elle traversa les vêtements d'un maçon qui travaillait à l'intérieur du clocher[1]. Le chapitre, qui avait donné deux os du bras de saint Éloi, l'un aux moines de Saint-Martin de Tournai en 1613[2] et l'autre à la corporation des orfèvres de Rome en 1619, céda une autre relique du pieux évêque à l'abbaye de Ferrières en Gâtinais en 1626[3]. Le prince de Condé et le duc de Mayenne visitèrent la cathédrale le 7 août 1615[4]. Après une violente épidémie de peste, les habitants de Noyon résolurent d'offrir aux chanoines une châsse en vermeil pour remplacer un des anciens reliquaires de saint Éloi. Cette châsse fut commandée le 16 août 1623 à René de la Haye[5], orfèvre à Paris, qui en soumit le modèle au chapitre[6]. L'évêque Charles de Balsac, décédé le 10 novembre 1625, fut enterré dans l'abbaye de Marcoussis, mais son cœur fut déposé au pied d'une colonne élevée dans le sanctuaire de la cathédrale deux ans avant sa mort, car le chapitre lui accorda cette faveur le 16 mars 1623[7].

La confrérie des Joies, dont l'autel se trouvait au-dessous de la grosse tour du nord, fut autorisée à s'établir, le 9 juillet 1627, dans la chapelle de l'Assomption, qu'on appelait alors la chapelle neuve. Le menuisier Julien Berson rapprocha la clôture et posa un lambris contre les murs pour la somme de 300 livres[8]. En 1634, le chanoine Louis Flamen fit repeindre le jubé, dont la description sommaire se trouve dans l'ouvrage de Levasseur[9]. Le grand crucifix central, qui mesurait vingt-deux pieds de hauteur, était flanqué des statues de la Vierge, de saint Jean et de trois anges. Au pied de la croix, on voyait un calice et un dragon, emblèmes de saint Jean, et à l'extrémité des branches, ornées de quatre fleurs de lis, on avait sculpté les attributs des

1. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1243.
2. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 29 v°.
3. Arch. de l'Oise, G 1358.
4. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 29 v°.
5. Cet artiste devait être parent de Nicolas I[er] de la Haye, qui fut doyen du chapitre de 1638 à 1652.
6. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 31.
7. *Gallia christiana*, t. IX, col. 1028. — Bibl. nat., fr. 12032, fol. 30 v°.
8. La Fons-Mélicocq, *Noyon et le Noyonnais au XIV[e] et au XV[e] siècle*, p. 225.
9. *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1379.

quatre évangélistes. Les niches du jubé renfermaient vingt-cinq statuettes d'apôtres et de prophètes. Levasseur signale également les anciennes peintures de la voûte du chœur qui représentaient des personnages de l'Ancien Testament, la sainte Vierge et l'histoire des trois rois.

Après la prise de La Capelle par les Impériaux le 7 juillet 1636, les chanoines se décidèrent à mettre en sûreté la grande châsse en vermeil de saint Éloi qui pesait 303 marcs d'argent et six marcs d'or. Ce reliquaire, déposé dans une grande caisse le 28 juillet suivant, avec une grande croix d'or, trois croix d'argent, des calices, des chandeliers, deux évangéliaires et tous les ornements, fut envoyé à Compiègne et confié successivement aux Minimes et aux religieux de Saint-Corneille jusqu'au 28 juillet 1638[1]. L'inventaire du 9 août 1639 mentionne la châsse de saint Éloi, ainsi que les reliquaires de saint Mummolin, de saint Aubin, de saint Achaire et de sainte Godeberte, les bras en argent de saint Éloi et de saint Maximin. La plupart des calices, des croix d'argent et des chandeliers avaient été donnés au trésor par des chanoines du XVIIe siècle. Les parements d'autels et les ornements blancs, violets, verts, rouges et noirs étaient garnis de broderies d'or de la plus grande richesse, et la fabrique possédait quarante-sept livres liturgiques pour les cérémonies du culte[2].

Jacques Levasseur, historiographe de l'église de Noyon et doyen du chapitre, décédé le 6 février 1638, fut enterré dans la chapelle de Saint-Éloi, derrière le chœur[3]. Comme Louis XIV avait exprimé le désir de posséder une relique de sainte Godeberte, le chapitre s'empressa de la faire parvenir au roi, qui se trouvait à Varennes, près de Noyon, le 4 juin 1640[4]. Les chanoines accordèrent également des reliques de saint Éloi à l'abbaye de Saint-Éloi de Noyon en 1637, au duc de Chaulnes, gouverneur de la Picardie en 1641, et aux Carmélites de Paris en 1642[5]. François Wiard, maire de Noyon, leur avait donné

1. Arch. de l'Oise, G 1357. — Bibl. nat., fr. 12032, fol. 32 v° et 33.

2. Arch. de l'Oise, G 1357.

3. Boulongne, *Inscriptions tumulaires de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 24. Les restes de Levasseur furent transportés plus tard dans la chapelle de Saint-Thomas.

4. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 33.

5. *Ibid.*, fol. 32 v°, 33 et 33 v°.

un tableau, représentant la conversion de saint Paul, le 28 mars 1641[1]. Nicolas Ier de la Haye, doyen du chapitre, fut autorisé par les chanoines, le 16 novembre 1643, à faire bâtir à ses frais la troisième chapelle du bas côté sud, dédiée à saint Nicolas[2]. Comme la porte qui reliait la cathédrale à l'évêché traversait le mur du collatéral, sur son emplacement, l'évêque en fit percer une autre au fond du croisillon sud. Cette chapelle, dont les trois voûtes d'ogives portent encore l'empreinte du style du XVIe siècle, était destinée à la confrérie des marchands de blé. Sa construction dura quatre ans, car l'évêque Henri de Baradat la consacra solennellement le 6 décembre 1647[3]. Nicolas Ier de la Haye, qui avait fait sculpter ses armes sur une clef de voûte, y fut inhumé le 2 décembre 1658[4].

En arrivant à Noyon, le 3 décembre 1645, à 9 heures du soir, la reine de Pologne, Marie de Gonzague, qui avait épousé le roi Ladislas, visita la cathédrale. Reçue devant le grand portail par le clergé, elle se rendit dans le chœur sous un dais, à la lueur des flambeaux. Le lendemain, elle vint assister à une messe dite à la chapelle des Joies[5]. En 1646, les chanoines proposèrent d'appliquer une redevance payée par l'abbaye de Saint-Éloi à l'achat d'une suspense et de tapisseries, à l'exhaussement de l'autel, à un nouveau dallage du chœur, à la dorure des caisses qui renfermaient les châsses et à la fonte des cloches[6]. Il est probable que le chapitre donna suite à ces projets, car, le 22 juin 1648, le trésorier paya 4,500 livres trente-quatre aunes de tapisseries représentant l'histoire de Noë[7]. L'archevêque de Reims, Léonor d'Estampes, visita la cathédrale le 19 septembre 1646, et le doyen

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 33.

2. *Ibid.*, fol. 33 v°. Une autre chapelle de la cathédrale, citée en 1500, se trouvait placée sous le même vocable. Cf. fol. 19.

3. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 35. A cette occasion, le chanoine Souillart composa les deux vers chronographiques suivants, où la date de 1647 s'obtient en additionnant les capitales qui correspondent à des chiffres romains :

« PatronI LVX festa pIo noVa teCta saCraVIt
NICoLeo HenrICI VoCe ManVqVe patrIs. »

4. Boulongne, *Inscriptions tumulaires de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 26.

5. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 34 et 75.

6. *Ibid.*, fol. 34 v°.

7. *Ibid.*, fol. 35.

ouvrit la châsse de sainte Godeberte le 29 novembre 1647 pour donner une relique à Catherine de Baradat, abbesse du Pont-aux-Dames et sœur de l'évêque[1].

L'approche d'une armée espagnole, commandée par le duc de Nemours, décida le chapitre à mettre les ossements de saint Éloi dans un coffre, le 11 juin 1650, pour les expédier à Paris avec les tapisseries et les ornements. Ce précieux envoi fut embarqué sur l'Oise cinq jours après, et l'abbé de Sainte-Geneviève, qui reçut les reliques vers la fin du mois de juin, les déposa dans la chapelle du collège de Sorbonne. On les réintégra dans la grande châsse le 18 novembre de la même année[2]. Deux jours plus tard, une cérémonie solennelle fut célébrée dans la cathédrale pour l'arrivée d'un ossement de saint Médard à Noyon. Cette relique, signalée au chapitre par Jean Crochet, aumônier du roi, et donnée aux chanoines le 1er juillet 1650 par Jacques de Nuchères, évêque de Chalon-sur-Saône, se trouvait dans le monastère de Saint-Étienne de Dijon dont il était abbé[3].

En apprenant que Noyon était encore menacé par l'ennemi, le chapitre fit expédier, le 13 décembre 1651, la châsse de saint Éloi à Compiègne et les plus riches ornements à Paris, au collège de Dainville[4], où ce dépôt resta jusqu'au 13 juin 1653[5]. Les chanoines ne devaient pas tarder à se laisser effrayer par les nouveaux succès des Espagnols, car la châsse de saint Éloi se trouvait à Paris, dans la chapelle de la Sorbonne, le 5 février 1659. L'ordre de la faire revenir ne fut donné que le 27 février 1660, et l'arrivée du reliquaire à Noyon eut lieu le 24 mars suivant[6]. L'évêque Henri de Baradat, qui avait succédé à Charles de Balsac en 1626, était déjà malade quand les nouvelles cloches de la cathédrale furent baptisées, le 21 juin 1660, car il ne put assister à cette cérémonie. Il mourut le 20 août suivant et fut inhumé trois jours après dans la chapelle de Saint-Nicolas qu'il avait consacrée en 1647[7]. Ce prélat avait reçu cinq fois

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 35.
2. Arch. de l'Oise, G 1358. — Bibl. nat., fr. 12032, fol. 36.
3. Arch. de l'Oise, G 1358. — Bibl. nat., fr. 12032, fol. 36.
4. Le chapitre de Noyon avait le droit de nommer le principal de ce collège, d'accord avec l'évêque et le maire de la ville.
5. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 36 v° et 37.
6. *Ibid.*, fol. 38 et 38 v°.
7. *Ibid.*, fol. 38 v°.

Louis XIV à Noyon, le 18 juillet 1653, le 19 octobre 1654, le 30 novembre 1655, le 2 août et le 24 septembre 1656. Le roi visita encore la cathédrale en traversant la ville, le 30 avril 1670, le 13 mai 1675, le 18 mars 1691 et le 13 mai 1692[1].

Après de longues négociations, le chapitre donna, le 30 avril 1661, au curé et aux paroissiens de l'église de Sainte-Godeberte des reliques de leur patronne[2]. Le 13 décembre 1662, des tapisseries qui représentaient des scènes de la vie de Samson et l'histoire de l'enfant prodigue furent offertes à la fabrique[3]. L'année suivante, la confrérie des Joies fit suspendre dans la nef un tableau représentant le couronnement de la Vierge, qu'elle avait payé 660 livres à un peintre de Paris nommé Laminoy[4]. Quand le régiment de Lyon traversa la ville de Noyon, en 1666, un soldat, nommé Canisse, mutila à coups de sabre un Christ en bois doré qui se trouvait dans sa chambre et qui fut ensuite transporté à la cathédrale, dans la chapelle de Sainte-Anne, le 4 avril 1667[5]. Une inscription latine conserve le souvenir de ce sacrilège et de l'amende honorable faite par l'évêque François de Clermont-Tonnerre. En 1670, le doyen Nicolas II de la Haye et un donateur inconnu enrichirent le trésor de deux reliquaires en argent, et le chanoine Balesden donna au chapitre un anneau et une petite croix en vermeil, conservés à Tournai, qui passaient pour avoir appartenu à saint Éloi[6].

Une sentence du bailliage, datée du 20 avril 1673, condamna un fondeur de Noyon, nommé Guillaume Hudebert, à monter trois cloches dans la grosse tour du nord, au-dessus de l'ancienne chapelle des Joies[7]. Il faut en conclure que le chapitre avait complété à cette époque la sonnerie installée en 1660. Le 29 novembre de la même année, l'évêque offrit au chapitre un tableau représentant la mort de saint Éloi, qui fut placé à l'entrée du chœur. En 1683, il donna 1,000 livres pour contribuer

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 41 v°, 45, 77, 77 v°, 78 v°, 79, 83 et 83 v°.

2. *Ibid.*, fol. 37 v° et 38 v°.

3. *Ibid.*, fol. 39 v°.

4. La Fons-Mélicocq, *Noyon et le Noyonnais au XIV*e *et au XV*e *siècle*, p. 227.

5. Mazière, *Annales noyonnaises* dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XIII, 1897, p. 341.

6. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 41 v°.

7. Arch. de l'Oise, G 1350.

à la pose des grilles en fer du porche[1]. Ces grilles, destinées à remplacer une clôture en bois, ne furent posées qu'au mois de mars 1688 et coûtèrent 3,800 livres[2]. Au mois de juillet 1696, l'évêque fit installer à ses frais un nouveau trône épiscopal dans le chœur[3]. La fabrique disposait alors de revenus assez importants pour faire exécuter de véritables œuvres d'art, comme les ornements blancs et les parements d'autel commandés le 9 mai 1698 à Jérôme Watrin, brodeur à Beauvais, qui coûtèrent 6,116 livres[4]. L'évêque proposa de faire poser à ses frais des grilles autour du chœur en 1699, mais le chapitre le pria de ne rien changer à la décoration du sanctuaire[5].

Pendant tout le xviie siècle, les sonneurs du petit clocher méridional engagèrent des procès contre le trésorier de la fabrique au sujet du paiement de leurs gages. Marin Dodard en 1590, Pierre Plaisant et Édouard Blancpain en 1600[6], Jacques Beaumarest et Damien Noël en 1637[7] réclamaient une somme équivalente à la valeur réelle de six muids de blé, qui leur avaient été garantis par la fondation de l'évêque Renaud en 1185[8]. Il faut en conclure que la charte de cet évêque s'appliquait bien aux sonneurs des petits clochers du chœur, et non pas à ceux des grosses tours de la façade, qui n'existaient pas encore à cette époque. Comme le moulin des Fossés, donné par l'évêque, avait été détruit pendant la guerre de Cent ans, la fabrique payait les sonneurs en argent et non plus en nature, suivant deux transactions de 1440 et 1622, mais ceux-ci n'y trouvaient pas leur compte. Un arrêt du Parlement, daté du 15 mai 1637, ne mit pas un terme à la procédure, car Antoine Picart, Martin Touret et Jean Lemaire recommencèrent à plaider contre la fabrique en 1693 et en 1709[9].

La construction du grand orgue, commencée en 1698, fut terminée à la fin de l'année 1701. Le 13 mars 1698, le chapitre

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 44.
2. *Ibid.*, fol. 44 v°.
3. *Ibid.*, fol. 46 v°.
4. Arch. de l'Oise, G 1361.
5. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 47.
6. Arch. de l'Oise, G 1460.
7. Arch. de l'Oise, G 1461.
8. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 195 v°.
9. Arch. de l'Oise, G 1461 et 1462.

passa deux marchés importants, le premier avec Jean Dolé, charpentier, qui s'engageait à faire la tribune de l'orgue pour 800 livres, le second avec Jean Petit et Jean Énarme, menuisiers à Noyon, qui avaient dressé un devis de 2,258 livres pour le nouveau buffet et pour les sculptures de la tribune[1]. La fabrication de l'instrument fut confiée aux frères Philippe et Antoine Picard, facteurs à Noyon, qui signèrent deux marchés de 3,000 livres en date du 13 mars 1698 et du 21 octobre 1699. Un couvreur, nommé Baudrimont, se chargea d'installer la soufflerie le 22 mars 1700 pour le prix de 1,000 livres[2].

Quand l'orgue fut achevé, Jean Vuisbecq, facteur de Reims, se rendit à Noyon le 30 décembre 1701 pour en faire l'essai, sur la demande des chanoines, mais les frères Picard avaient mal établi leur devis, et les 200 livres d'augmentation que le chapitre leur accorda en 1702 ne devaient pas suffire à éteindre leurs dettes[3]. A cette époque, Joseph Picard avait remplacé son frère Philippe, qui était sans doute décédé. En y joignant quelques dépenses accessoires, le prix du buffet, de l'orgue et de la tribune doit être évalué à la somme de 10,297 livres. L'évêque François de Clermont-Tonnerre, qui avait contribué à toutes ces dépenses, mourut le 15 février 1701 et fut inhumé cinq jours après devant le maître-autel de la cathédrale[4].

Aussitôt après sa mort, on s'occupa de renouveler la sonnerie des clochers. Le 3 mars 1701, Florentin Leguay, fondeur, qui demeurait à Paris, rue de l'Arbalète, passa un marché avec le chapitre. Il s'engageait à refondre trois cloches et à les mettre en place pour la somme de 3,200 livres, en prenant à sa charge la réparation du beffroi, mais on devait lui fournir le métal, qui fut payé 3,775 livres. D'après la quittance de Louis Dobsen, qui livra du fer en barres à Leguay aux mois d'avril et de mai 1701, il est certain que la fonte des trois cloches eut lieu à Noyon vers cette époque : on dépensa 150 livres pour acheter le bois nécessaire à la fusion du métal[5].

Les parrains et les marraines, désignés le 13 mai, furent, pour la première cloche, le nouvel évêque, Claude d'Aubigné, et la

1. Arch. de l'Oise, G 1354.
2. Arch. de l'Oise, G 1354.
3. Arch. de l'Oise, G 1354.
4. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 47 v°.
5. Arch. de l'Oise, G 1350.

duchesse d'Harcourt; pour la seconde, le marquis de Tigny, frère de l'évêque, et la marquise de Caulaincourt, et, pour la troisième, le chanoine d'Havrichecourt et madame de Vaugenlieu[1]. Antoine Sézille et Joseph Delafosse, charpentiers, reçurent 1,100 livres pour remanier le beffroi, descendre les anciennes cloches et remonter les nouvelles. L'ensemble de l'opération coûta 6,989 livres, d'après un compte du trésorier de la fabrique. Quand les cloches furent mises en branle, le chapitre prétendit que leur accord était imparfait et fit signifier à Florentin Leguay un acte d'opposition le 8 novembre 1701. L'affaire dut s'arranger à l'amiable, comme l'indique une lettre de remercîments adressée par le fondeur au chanoine Rousseau le 5 février 1702, car Leguay fut payé intégralement le 8 août de la même année[2]. L'ouragan du 15 février 1702 endommagea la toiture du gros clocher sud, qui fut réparée par Louis Baudrimont. Cet entrepreneur avait également remanié les couvertures des chapelles du bas côté sud au mois d'août 1701[3].

La petite tour de l'Horloge, qui s'élevait au nord de l'abside, renfermait les huit petites cloches du carillon. Le chapitre forma le projet de les refondre le 12 avril 1708, mais le trésorier, Louis de Brouilly, refusa d'employer les fonds de la fabrique à cette opération, par un acte daté du 23 avril suivant[4]. L'affaire fut portée devant le Parlement, qui donna gain de cause aux chanoines le 14 mars 1709. Ce procès avait suspendu l'exécution du marché passé le 12 juillet 1708 avec Nicolas Sense, fondeur à Noyon, qui s'engageait à descendre les huit cloches, à les fondre et à en livrer six nouvelles pour une somme de 1,200 livres. Le contrat fut renouvelé le 12 avril 1709, et des augmentations successives firent monter la dépense à 1,965 livres. La fonte et la bénédiction du métal eurent lieu le 24 mai 1709, mais le baptême des cloches devait faire l'objet d'une longue discussion entre les chanoines et l'évêque[5].

Le chapitre consacra plusieurs séances à délibérer sur cette question depuis le 26 novembre 1708 jusqu'au 28 juin 1709. Comme François de Châteauneuf avait autorisé la refonte des

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 47 v°.
2. Arch. de l'Oise, G 1350.
3. Arch. de l'Oise, G 1367.
4. Arch. de l'Oise, G 1350. — Bibl. nat., fr. 12032, fol. 49.
5. Arch. de l'Oise, G 1350.

cloches, les chanoines prétendaient qu'ils pouvaient se passer de sa permission pour les faire bénir, mais des avocats leur conseillèrent de s'engager dans les voies de la conciliation. Après une démarche faite auprès de l'évêque le 19 juin 1709, celui-ci consentit à autoriser la bénédiction des cloches, qui fut faite le 28 du même mois[1], mais le chapitre protesta contre le procès-verbal de la cérémonie que l'évêque avait fait signer à plusieurs chanoines. Quand les cloches fondues par Nicolas Sense furent remontées dans la tour de l'Horloge, on reconnut que leur son n'était pas harmonieux. Le chapitre désigna comme expert un fondeur d'Amiens, nommé Chapron, qui fit deux voyages à Noyon, le 16 juillet et le 14 août 1709, et qui trouva plusieurs défauts dans la fonte de ces petites cloches[2]. Le 12 septembre 1715, le chapitre fit célébrer un service funèbre à la cathédrale pour le repos de l'âme de Louis XIV[3].

Depuis les grands travaux exécutés dans la seconde moitié du xve siècle, la cathédrale n'avait pas été l'objet de réparations sérieuses. Il devenait urgent d'y procéder. Le 27 juillet 1720, Bertin Faguet et Antoine Defrance, maçons, Joseph Sézille et Simon Noiret, charpentiers, Louis Baudrimont, couvreur, Claude Reneufve et Éloi Flon, serruriers, qui demeuraient à Noyon, dressèrent un devis de 39,230 livres, après avoir fait une visite générale de l'édifice. Ils signalaient les dégradations des marches, d'une voûte et de la terrasse du porche, le mauvais état des combles de la nef, des chapelles méridionales et du gros clocher sud, en insistant sur la nécessité de restaurer les petites tours du chœur et sept fenêtres dans les tribunes du rond-point. Ces entrepreneurs ne furent pas agréés par le chapitre, car, le 2 octobre 1720, le grand maître des eaux et forêts, résidant à Compiègne, désigna comme experts Charles Graux, maçon, Joseph Delafosse, charpentier, et Thomas Dantier, couvreur, domiciliés à Noyon, qui visitèrent la cathédrale du 27 au 30 novembre suivant. Leur premier devis se montait à 79,630 livres[4].

Les chanoines voulurent faire contrôler leurs estimations par deux autres experts, nommés Pierre Dagault, architecte à Braine,

1. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 49 v°.
2. Arch. de l'Oise, G 1350.
3. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 50 v°.
4. Arch. de l'Oise, G 1338.

et Jean Moët, charpentier à Soissons, qui prêtèrent serment devant René Hudeline de Certon, subdélégué à Noyon de l'intendant de Soissons. Ceux-ci firent un nouvel examen du monument le 28 décembre 1720, avant de présenter un devis de 52,226 livres le 7 janvier 1721. Le chapitre trouva sans doute que cette évaluation était inférieure à la somme nécessaire pour restaurer la cathédrale, car Charles Graux, Joseph Delafosse et Thomas Dantier firent une seconde visite de l'édifice du 30 juin au 2 juillet 1721, après avoir prêté serment devant le lieutenant général du bailliage de Noyon[1]. Leur devis définitif, qui servit de base à l'adjudication, s'élevait à la somme de 82,952 livres. Ces experts avaient tout d'abord examiné le porche, où trois rangs de marches et deux branches d'ogives s'étaient effondrés. Il fallait également remplacer les grilles de clôture et tous les vieux plombs de la terrasse du porche : ce dernier travail devait coûter 7,600 livres.

Au sud, plusieurs voûtes d'ogives du bas côté menaçaient ruine, ainsi que deux fenêtres des tribunes. Les combles de la chapelle de Hangest, de la chapelle de Saint-Nicolas et des tribunes de la nef renfermaient de nombreux bois pourris. Dans la grande charpente de la cathédrale, il était utile de changer onze grosses poutres, un grand nombre de chevrons et 260 toises de couverture, ce qui devait entraîner une dépense de 15,150 livres. Du côté nord, la corniche et les chéneaux de la nef et des chapelles latérales avaient besoin d'être recouverts en plomb, et le comble des tribunes se trouvait en mauvais état. On devait réparer les abat-son et la toiture de la grosse tour du nord, et remplacer la flèche en charpente de la tour méridionale. Les deux petits clochers de l'abside devaient être restaurés, mais on comptait diminuer la hauteur de celui du nord[2].

En outre, les entrepreneurs proposaient de refaire à neuf l'encadrement de cinq fenêtres calcinées par le feu dans les tribunes du chœur. Les feuilles de plomb qui recouvraient leurs voûtes et la balustrade en bordure, formée de petites arcades en tiers-point, avaient besoin d'être renouvelées. Le soubassement des chapelles rayonnantes était dégradé, et les tempêtes avaient fait tomber seize toises de balustrade sur les croisillons où les plombs des

1. Arch. de l'Oise, G 1338.
2. Arch. de l'Oise, G 1338.

chéneaux étaient rongés par les intempéries. A l'intérieur, les experts signalaient la nécessité de réparer les voûtes dans toutes les parties de l'église et de remplacer la colonne centrale et les archivoltes de deux fenêtres au fond des baies du transept. Le devis prouve que l'autel du croisillon nord était dédié à saint Antoine, et celui du croisillon sud à saint Eutrope. Enfin, les voûtes du cloître devaient être consolidées par douze nouveaux contreforts, et la toiture de ses galeries menaçait ruine, comme les pignons et les combles de la salle du Trésor et de la chapelle du Commun, située derrière la sacristie. En terminant leur rapport, les experts attestaient que ces réparations ne provenaient pas d'un défaut d'entretien, « mais de la vétusté et caducité de l'édifice et d'un incendie arrivé il y a quelconques siècles. »

Pour se procurer les ressources nécessaires, les chanoines avaient adressé une requête à Louis XV en 1721 pour lui demander l'autorisation de couper des réserves dans les bois du chapitre à Carlepont, à Thiescourt et à la Pottière-Pezée. A l'appui de leur demande, ils alléguaient que le chœur de la cathédrale avait été bâti avant le VI[e] siècle et que la nef était l'œuvre de Charlemagne. On voit que cette légende était encore très répandue à Noyon au XVIII[e] siècle. Le roi accorda la permission nécessaire au chapitre par des lettres patentes datées du 30 mai 1721, et la vente des bois, qui eut lieu le 17 novembre de la même année, produisit une somme de 29,898 livres. Les réparations de la cathédrale furent adjugées le 13 mai 1722 pour 105,700 livres à un vitrier de Noyon, nommé Florent Soupplet, qui s'était fait représenter aux enchères par le notaire Jean Gueullette[1].

Le chapitre s'occupa tout d'abord d'acheter des ardoises et des bois de charpente pour faire réparer le grand comble. Au mois d'août 1722, les chanoines Sézille et Lesquevin se rendirent à Charleville avec le couvreur Baudrimont et leurs frais de voyage se montèrent à 120 livres. Ils signèrent, le 25 du même mois, un marché avec le président Collart, propriétaire des ardoisières de Saint-Louis, qui s'engageait à leur fournir des ardoises à raison de 22 livres le mille. D'après les quittances, on voit que le vendeur reçut 3,300 livres pour avoir livré 150,000 ardoises[2]. Le transport par voitures de Charleville à Noyon, commencé le

1. Arch. de l'Oise, G 1338.
2. Arch. de l'Oise, G 1367.

12 octobre 1722 et terminé le 13 octobre 1724, coûta la somme énorme de 2,694 livres. Le couvreur Baudrimont se chargea de compter les ardoises et de les monter sur les toits[1].

Deux marchands de Coucy, nommés Claude Delin et Louis Sauvage, s'engagèrent à livrer les bois de chêne nécessaires à la réparation de la charpente par un marché de 3,000 livres daté du 29 octobre 1722; mais, d'après le compte du chanoine Geuffrin, trésorier de la fabrique, la somme de 8,520 livres leur fut versée en plusieurs paiements. Des scieurs de long débitèrent 593 toises de bois blanc pour faire les chevrons. Dès que le transport des solives fut achevé, l'adjudicataire général, Florent Soupplet, fit signer un marché de 5,000 livres au charpentier Joseph Delafosse le 7 juin 1723[2]. Celui-ci prenait l'engagement de consolider la charpente du transept et du chœur au moyen d'enrayeuses, et il devait remplacer les arbalétriers des noues au-dessus de la croisée. On peut évaluer à 19,500 livres environ la somme totale des travaux de charpente exécutés dans le grand comble de la cathédrale à cette époque.

Le 9 mai 1722, le chapitre avait eu la malencontreuse idée de consulter Jean Beaunof et Claude Poulet, maçons à Chantilly, sur les causes de l'infiltration des voûtes du chevet[3]. Ces experts prétendirent « que la pourriture de la charpente, des murs et des voûtes du chœur venait du voisinage des deux petites tours de droite et de gauche, qui empêchaient l'écoulement des eaux. » Ils concluaient à la nécessité de les démolir jusqu'au niveau de la corniche de l'abside, afin de prévenir l'effondrement du sanctuaire. Le chanoine Lesquevin, partisan déterminé de ce projet, le fit adopter par ses collègues, et la démolition des tours jumelles fut décidée au commencement de l'année 1723, malgré le projet de restauration présenté en 1721 par le maçon Charles Graux. En parcourant le devis rédigé du 30 juin au 2 juillet 1721, on voit que le petit clocher bâti à l'angle du chœur et du croisillon nord s'appelait la tour de l'Horloge, et que la tour Bazin s'élevait au sud, près de la chapelle de l'évêché. Ce nom lui avait sans doute été donné en 1421, quand le charpentier Thibaud Bazin y avait installé la cloche du beffroi de la ville[4].

1. Arch. de l'Oise, G 1367.
2. Arch. de l'Oise, G 1366.
3. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 51 v°.
4. La Fons-Mélicocq, *Noyon et le Noyonnais au XIVe et au XVe siècle*, p. 31.

Les tours jumelles, bâties vers 1160 et restaurées sous le règne de Louis XI, devaient être divisées en trois étages. Le chapitre fit d'abord venir des ouvriers de Nesle pour évaluer le prix de leur démolition, mais ce travail fut exécuté par Pierre Mahon, entrepreneur de maçonnerie à Saint-Quentin, qui signa un marché de 1,950 livres avec Florent Soupplet, adjudicataire général, le 18 février 1723. Il s'engageait à raser les tours jusqu'à leur premier étage, qui se trouve au niveau de la corniche du chœur, à démolir l'escalier de la tour de l'Horloge, ajouté sans doute après coup, et à refaire une toiture au-dessus de chaque clocher. Pour descendre les poutres des beffrois, l'entrepreneur était autorisé à percer les voûtes des tribunes, à condition de boucher les arcs d'encadrement, pour empêcher la poussière d'entrer dans l'église. Il devait également remplir de maçonnerie les baies inférieures des tours et descendre tous les matériaux par l'extérieur dans le cimetière, qui se trouvait au chevet de la cathédrale. Enfin, il prenait l'engagement de démonter une grande poutre qui reliait les deux piliers de l'arc triomphal[1].

Les travaux de démolition devaient commencer le 5 avril 1723, et cette clause du contrat fut sans doute remplie, car le 30 mai le trésorier de la fabrique payait déjà les charretiers qui avaient transporté les premiers décombres jusqu'au moulin de Wez. Les quittances successives prouvent qu'on déboursa 149 livres pour charger 410 voitures[2]. Cet acte de vandalisme était certainement consommé le 6 septembre de la même année, quand le chapitre fit un marché avec Pierre Mahon pour réparer l'étage inférieur de la tour de l'Horloge, qui devait être recouvert d'une calotte de plomb et pour refaire une voûte d'ogives sous la tour Bazin, dont les contreforts avaient besoin d'être renforcés. La dépense était évaluée à 600 livres, mais Pierre Mahon reçut encore 100 livres pour avoir fait des travaux supplémentaires[3].

Le 22 décembre 1723, un terrible ouragan détruisit presque entièrement la toiture en pavillon de la grosse tour méridionale de la façade, qui était en fort mauvais état. Dès le lendemain, Christophe Bocquet, charpentier, et Théophile Blouet, maçon, nommés experts d'office, vinrent examiner les dégâts. Un pan de

1. Arch. de l'Oise, G 1338.
2. Arch. de l'Oise, G 1342.
3. Arch. de l'Oise, G 1340.

la charpente était tombé sur les combles des chapelles du Sépulcre, des Joies et de Saint-Louis[1], bâties contre le bas côté sud. Des pièces de bois étaient venues s'abattre dans deux grandes fenêtres du croisillon sud et sur les toits de l'évêché. Les trois autres pans étaient tellement ébranlés qu'on fut obligé de les attacher avec des cordes pour les empêcher de tomber. Le chapitre émit le vœu que Florent Soupplet suspendît les travaux en cours d'exécution pour réparer ce dommage, mais il mourut quelques jours après, car Paul de Richouftz, maître des eaux et forêts de Noyon, donna l'ordre à Soupplet fils de se mettre à l'œuvre le 28 décembre[2]. La liquidation de la succession de l'adjudicataire général retarda sans doute ce travail, qui ne fut pas commencé avant l'année 1725.

La démolition des tours de l'abside obligea le charpentier Joseph Delafosse à entreprendre plusieurs réparations énumérées dans son mémoire de 1724. Il alla choisir dans les bois du chapitre les arbres dont il avait besoin pour recouvrir d'une toiture les souches des petits clochers et pour réparer le comble de la porte Saint-Eutrope endommagé par la chute des décombres de la tour Bazin. Ses ouvriers exécutèrent le même travail au-dessus de la chambre du trésorier, dont la charpente s'était affaissée sous le poids des matériaux tombés de la tour de l'Horloge. Cet entrepreneur, qui reçut 520 livres, démonta deux cloches dans ce petit clocher et consolida les fermes du chœur[3].

Le couvreur Louis Baudrimont commença la réparation générale des toitures de la cathédrale au mois de septembre 1723. Entre le mois de décembre de la même année et la fin du mois d'avril 1725, il remplaça les dalles de plomb qui recouvraient les chapelles rayonnantes et les tribunes du chœur[4]. Le chapitre lui paya 974 livres et dépensa 3,600 livres pour acheter à Amiens le métal nécessaire. Louis Baudrimont le coula en feuilles avec le vieux plomb. Le 7 mars 1725, le chapitre donna l'ordre de supprimer une poutre posée vers 1461 à l'entrée du chœur pour empêcher les murs de boucler[5]. Le maçon Antoine Defrance, qui

1. La chapelle de Saint-Nicolas avait été placée sous ce vocable au XVIII[e] siècle.
2. Arch. de l'Oise, G 1339.
3. Arch. de l'Oise, G 1367.
4. Arch. de l'Oise, G 1367.
5. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 52.

avait réparé deux arcades et les corniches du cloître en 1724, consolida un de ses piliers en 1726[1].

Le 15 février 1725, les héritiers de Florent Soupplet se décidèrent à passer un marché de 3,300 livres avec le charpentier Joseph Delafosse pour refaire à neuf la flèche en charpente de la grosse tour du sud, qui devait être flanquée de quatre clochetons ou « filliettes, » comme celle du clocher nord[2]. Cette disposition, qui existe encore aujourd'hui, était la conséquence logique du plan de la tour, épaulée par des contreforts d'angle jusqu'au niveau de la plate-forme, car l'architecte du XIIIe siècle avait prévu la construction d'une flèche en pierre, accompagnée de quatre clochetons. La charpente et la couverture de la tour furent posées pendant les années 1725 et 1726. Les charpentiers Delafosse, Lejeune et Bocquet, le couvreur Baudrimont et le maçon Antoine Defrance, qui se mit à l'œuvre le 28 janvier 1726, y travaillèrent avec leurs ouvriers. Le serrurier Maille fut chargé de rallonger deux anciennes croix fleurdelisées pour les mettre sur la nouvelle toiture, et un chaudronnier de Saint-Quentin, nommé Guérin, reçut 135 livres pour avoir fabriqué deux boules et deux coqs. Une somme de 9,366 livres fut employée à cette grosse réparation[3].

Dès l'année 1722, le serrurier Claude Reneufve avait transporté les six petites cloches du carillon de la tour de l'Horloge dans le gros clocher sud[4]. Mais quand l'horloge y fut installée à son tour en 1723, la fabrique se contenta de la faire réparer par l'horloger Jean Tapet. Pour remplacer l'ancien mouvement, le trésorier s'adressa, en 1726, à François Amourette, horloger à Noyon, qui devait recevoir une somme de 830 livres. Le menuisier Guillaume Bruyère et les serruriers Jean Lejeune et François Machu fabriquèrent les deux cadrans, qui furent peints par Pierre Soupplet. Enfin, deux fondeurs de Noyon, nommés Baudouin et Michaut, établirent un fourneau pour fondre sur place les trois timbres de l'horloge au mois d'avril 1726[5]. Ils touchèrent 205 livres, mais le chapitre leur avait fourni le métal acheté chez

1. Arch. de l'Oise, G 1348 et 1353.
2. Arch. de l'Oise, G 1339.
3. Arch. de l'Oise, G 1339.
4. Arch. de l'Oise, G 1350.
5. Arch. de l'Oise, G 1353.

une marchande d'Amiens pour la somme de 510 livres[1]. On peut évaluer l'établissement de la nouvelle horloge à 2,384 livres en additionnant les diverses quittances. En 1727, le charpentier Delafosse monta un échafaudage pour poser une seconde horloge au-dessus du grand orgue[2].

Vers la fin de l'année 1727, le charpentier Bocquet répara les combles des chapelles du bas côté nord[3]. En 1728, il remplaça plusieurs abat-son dans les deux clochers[4], et il remania la charpente de la chapelle Saint-Nicolas[5]. Les poutres et les chevrons nécessaires furent livrés par un marchand de bois nommé Formentin. Depuis le 3 novembre 1727 jusqu'au 2 octobre 1728, le couvreur Baudrimont fit d'importantes réparations aux toitures pour une somme de 1,220 livres. Il restaura maladroitement avec du plâtre les contreforts de la chapelle Saint-Nicolas[6] et refondit 7,153 livres de vieux plomb pour remettre en bon état les terrasses du rond-point et les chéneaux de la cathédrale au mois de juillet 1728[7].

Le grand escalier du porche tombait en ruine depuis longtemps quand Philippe Boulnois, maître maçon, entreprit de le restaurer dans le courant de l'été de 1728. Après avoir démonté toutes les marches, il les reposa sur un soubassement neuf, en les faisant remplacer ou retailler, suivant leur état de dégradation. Ce travail coûta 491 livres[8]. En même temps, Jean Grandhomme avait été chargé de recouvrir en plomb la terrasse du porche avec du métal acheté chez un marchand de Compiègne nommé Pierre Chastellain[9]. Le menuisier Deneaux toucha 1,326 livres, le 11 novembre 1728, pour avoir réparé les portes de la cathédrale. Il avait également posé des boiseries autour des piliers et contre les murs de la chapelle Saint-Nicolas[10]. Au mois d'août 1729, Louis Baudrimont consolida la charpente du cloître et refit la

1. Arch. de l'Oise, G 1350.
2. Arch. de l'Oise, G 1353.
3. Arch. de l'Oise, G 1367.
4. Arch. de l'Oise, G 1339.
5. Arch. de l'Oise, G 1344.
6. Ce travail fut exécuté du 13 au 17 juin 1728.
7. Arch. de l'Oise, G 1344.
8. Arch. de l'Oise, G 1343.
9. Arch. de l'Oise, G 1343.
10. Arch. de l'Oise, G 1343 et 1344.

toiture de deux galeries. Pendant l'automne, il boucha les crevasses des voûtes du chœur et de la nef[1].

Le compte du chanoine Geuffrin, trésorier de la fabrique, commencé le 17 octobre 1722 et terminé le 23 septembre 1730, prouve que les réparations exécutées à la cathédrale pendant cette période coûtèrent 62,447 livres[2]. Le mémoire adressé au Conseil du roi, le 30 mai 1754, par les huit chanoines qui s'opposèrent à la construction du nouvel autel, contient quelques détails précis sur la marche des travaux[3]. Ainsi, un procès-verbal de visite, rédigé le 21 avril 1728, constatait qu'une somme de 45,621 livres avait été dépensée jusqu'à cette date. Les travaux prévus par huit articles du devis étaient restés en suspens. On n'avait pas réparé les grilles du porche, la charpente entre les deux tours, les balustrades du croisillon sud, le soubassement et la couverture en plomb des chapelles rayonnantes, les voûtes du cloître, les pignons de la chapelle du Commun et de la salle du Trésor.

L'ancien dallage et les pierres tombales du chœur n'avaient subi aucun remaniement jusqu'en 1743, mais, dès le 20 octobre 1741, le chapitre avait formé le projet de paver le sanctuaire en marbre[4]. Avant de procéder au nivellement du sol, on exhuma les restes de sept évêques ensevelis dans le chœur depuis la fin du XIIIe siècle jusqu'au milieu du XVIe siècle. Jean Gineste, vicaire général, fut chargé de dresser un procès-verbal de cette opération[5]. Le 17 avril 1743, on ouvrit le caveau de Vermond de la Boissière, mort en 1272 et inhumé sous une tombe en cuivre d'une seule pièce. Son corps avait été déposé dans un cercueil de bois avec une crosse en cuivre ornée de pierreries, un calice et une patène en étain. Le même jour, les fouilles firent découvrir les ossements de Raoul de Coucy, mort en 1425. La pierre tombale de cet évêque était incrustée de lames de cuivre et d'étain, comme celle des cinq autres prélats suivants.

Le lendemain, on trouva dans la sépulture de Florent de la Boissière, mort en 1331, sa crosse en plomb, un calice, une patène et des débris d'ornements épiscopaux. Cette tombe était voisine de celle de Gilles de Lorris, mort en 1388, qui contenait

1. Arch. de l'Oise, G 1348.
2. Arch. de l'Oise, G 1338.
3. Arch. de l'Oise, G 1347.
4. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 58.
5. *Gallia christiana*, t. X. Instrum., col. 390.

un petit vase en grès rempli de charbon. Le 19 avril, on découvrit le cercueil en plomb de Jean de Mailly, mort en 1473, les restes de Guillaume Marafin, mort en 1501, et le corps de Charles de Hangest, inhumé en 1528 dans un petit caveau. On retrouva sa mitre, ses ornements, ses souliers, ses gants, sa crosse en bois doré et cannelé, son calice et sa patène en étain. Les ossements de ces anciens évêques furent déposés séparément dans des petites fosses en maçonnerie.

En 1743, l'évêque François de la Cropte de Bourzac bénit à l'église de Saint-Martin de Noyon une cloche nommée Jeanne-Pierre et fondue par Cavilier, qui fut transportée en 1795 dans la grosse tour du sud[1]. Le 13 novembre 1744, la fabrique conclut un marché avec un facteur de Paris, nommé Véjux, pour la réparation du grand orgue, qui donna lieu à une contestation, car Manceaux, organiste à Saint-Quentin, et Férant, facteur parisien, désignés comme experts, vinrent essayer l'instrument à Noyon le 11 mai 1750[2]. Ils imposèrent au constructeur des retouches assez importantes. La cathédrale se trouvait encore en mauvais état à cette époque. En effet, un procès-verbal de visite, daté du 16 juillet 1742 et divisé en trente-cinq articles, évalue les réparations nécessaires à la somme de 39,289 livres. En outre, il fallait dépenser 99,178 livres pour restaurer les maisons des chanoines. Le chapitre s'adressa encore une fois à Louis XV pour lui demander d'autoriser la vente de nouvelles coupes de bois. Un arrêt du Conseil d'État, qui porte la date du 28 décembre 1745, permit aux chanoines de mettre ces réserves aux enchères, et l'adjudication produisit 60,000 livres[3].

L'architecte Claude Bouillette, invité à présenter un devis moins élevé, visita Notre-Dame de Noyon le 24 avril 1747 et réduisit les évaluations à la somme de 21,122 livres pour la cathédrale, et à la somme de 48,950 livres pour les maisons canoniales[4]. Le 28 juin de la même année, un marchand, nommé Maurice Carpentier, se rendit adjudicataire des travaux de la cathédrale au prix de l'estimation[5]. Le cahier des charges lui

1. Laffineur (l'abbé), *Une visite à Notre-Dame de Noyon*, p. 74.
2. Arch. de l'Oise, G. 1354.
3. Arch. de l'Oise, G 1338 et 1347.
4. Arch. de l'Oise, G 1338.
5. Arch. de l'Oise, G 1347.

imposait comme dernier délai le mois d'octobre 1749, mais il est probable que cette clause ne fut pas remplie. Le mémoire qui contient tous ces détails fut rédigé par le chanoine Bonnedame et ses collègues le 30 mai 1754. On y voit que la réparation de la grande voûte du chœur, faite entre les années 1747 et 1751, avait coûté 600 livres[1]. Il faut en conclure que les arcs-boutants supérieurs de l'abside, dont le mauvais style trahit l'époque de Louis XV, furent remplacés pendant cette période. Le 27 octobre 1746, un sonneur étourdi ayant tiré du haut de la grosse tour du sud un coup de fusil sur des corbeaux, le feu se déclara dans le clocher à huit heures du soir, mais les habitants l'éteignirent en faisant la chaîne[2].

Alexandre Margry, marbrier à Senlis, conclut un marché avec la fabrique, le 2 mai 1750, pour poser des dalles de pierre dure sur la terrasse des tribunes du chœur qui était recouverte de plomb[3]. Il s'engageait à prendre les pierres à Senlis, dans la carrière du Fossé, à fournir de nouvelles gargouilles, ornées de quelques figures, et devait toucher 21 livres 10 sous pour chaque toise carrée de dalles, 43 livres pour chaque toise de chéneaux et 10 livres pour chaque gargouille. Vers la même époque, le couvreur Bayart travailla dans les combles de la cathédrale et de ses dépendances[4]. Après avoir renouvelé les toitures de la chapelle du Sépulcre ou de Sainte-Luce et de la chapelle du Commun pour 664 livres, en 1750, il remit en bon état les couvertures de la nef, du cloître et de la sacristie en 1751 et en 1752. La fabrique paya son mémoire avec 9,376 livres de vieux plomb provenant des chéneaux et des terrasses. Cet entrepreneur avait été chargé de badigeonner la nef vers 1751, car on lui devait encore 800 livres sur ce compte spécial en 1752[5].

Le défaut de quittances ne permet pas de préciser les autres travaux exécutés par les entrepreneurs de Maurice Carpentier, mais il fut obligé de faire des réparations non prévues dans le devis de 1747. Comme il réclamait de l'argent à la fabrique, le maître des eaux et forêts de Noyon désigna comme experts le maçon Éloi Graux et le charpentier Joseph Sézille, qui

1. Arch. de l'Oise, G 1347.
2. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 60.
3. Arch. de l'Oise, G 1367.
4. Arch. de l'Oise, G 1367.
5. Arch. de l'Oise, G 1367.

vérifièrent les travaux le 4 mai 1751. Le 3 juillet suivant, le chapitre fut condamné à payer à Carpentier 684 livres pour solde de diverses augmentations[1]. Pour réaliser une économie, la fabrique se décida, le 26 mars 1754, à faire tailler en pente par le maçon Pierre Frémont les dalles placées sur la corniche de la nef et à recueillir les eaux dans des gouttières pour éviter la pose de feuilles de plomb dans les chéneaux[2].

Au milieu du XVIIIe siècle, l'ornementation du chœur avait encore gardé son caractère primitif, et l'autel du XIIIe siècle était resté intact au fond du sanctuaire. Cet autel, dépourvu de tabernacle, de cierges et de crucifix, était décoré de parements qui variaient suivant l'office du jour. La suspense en argent massif, dont Louis XIV admira la finesse, avait la forme d'un petit clocher à jour surmonté d'une flèche. Ses chaînes étaient soutenues par deux anges fixés à la crosse qui s'élevait au-dessus du retable. Les grands rideaux posés autour de l'autel ne s'ouvraient qu'à l'élévation, en glissant sur des tringles fixées au sommet de colonnettes métalliques. Ces fûts étaient couronnés par des anges en cuivre argenté qui portaient les instruments de la Passion[3]. Autour de cette clôture et sur le retable, on avait placé les châsses de saint Éloi, de saint Médard, de saint Mummolin, de saint Achaire et de sainte Godeberte. Les jours de fête, on accrochait entre les colonnes du chœur des tapisseries achetées en 1648[4], qui représentaient l'histoire de Noé.

Le dessin d'un nouvel autel « à la Romaine, » suivant l'expression de l'époque, fut soumis au chapitre le 30 avril 1753 par Louis Godot, architecte et contrôleur des bâtiments du roi, qui demeurait à Compiègne[5]. Son projet, approuvé le 20 août suivant par vingt-deux voix contre dix-huit, fut violemment critiqué par Claude Bonnedame et sept autres chanoines qui protestèrent contre la destruction de l'autel gothique[6]. Louis Godot proposait aussi de remplacer les anciennes stalles et d'entourer

1. Arch. de l'Oise, G 1338.
2. Arch. de l'Oise, G 1338.
3. Arch. de l'Oise, G 1347.
4. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 35.
5. *Ibid.*, fol. 60 v°.
6. Voici les noms de ces défenseurs des bonnes traditions archéologiques : Du Héron, Cuquigny, Bertault du Tombelle, Antoine de Caisne, Pelleton, Mauroy et Reneufve.

le chœur avec des grilles. Il avait fait dresser un devis de 33,500 livres par un menuisier de Compiègne, nommé Courtois, dit Cambray, pour l'autel à la Romaine et la nouvelle décoration du chœur[1]. L'évêque Jean François de Bourzac s'était engagé à verser 6,000 livres, les legs et les dons des chanoines se montaient à 11,000 livres, la fabrique offrait 6,000 livres et la vente des parements et des rideaux de l'autel gothique devait fournir 6,000 livres. Enfin, on escomptait le produit de la vente du plomb remplacé par des dalles de pierre sur les terrasses de l'abside.

Dès le 27 août 1753, le chanoine Bertault du Tombelle, trésorier de la fabrique, présenta un mémoire au chapitre pour démontrer que la fabrique n'était pas en état de supporter une pareille dépense. De leur côté, Claude Bonnedame et ses partisans firent signifier une opposition à leurs collègues le 10 novembre suivant. Ils adressèrent ensuite une requête au lieutenant général du bailliage qui donna l'ordre au chapitre de suspendre sa décision. Le premier mémoire des huit opposants, émaillé de citations des Pères de l'Église et de Guillaume Durand, porte la date du 27 novembre 1753. Ils faisaient valoir des raisons liturgiques pour la conservation du maître-autel, qu'ils attribuaient par erreur à l'époque de saint Médard et s'indignaient contre le projet de suppression du jubé.

Pour essayer de concilier les deux parties adverses, Méliand de Thoisy, intendant de la généralité de Soissons, se rendit à Noyon le 23 janvier 1754, mais il ne parvint pas à triompher de l'obstination du chanoine Bonnedame et de ses collègues. C'est en vain qu'il fit venir le lendemain l'architecte Godot pour réfuter leurs arguments; mais, comme les opposants prétendaient que plusieurs membres du chapitre se laissaient intimider par la majorité, l'intendant interrogea séparément les quarante-sept chanoines qui se déclaraient partisans de l'autel. Cinq chanoines seulement déclarèrent qu'ils s'inclineraient devant la volonté du roi et deux autres refusèrent de faire obstacle à un projet qui n'était cependant pas de leur goût[2].

Louis XV renvoya l'affaire devant le Conseil d'État le 6 février 1754 et les huit opposants présentèrent un second mémoire le

1. Arch. de l'Oise, G 1347.
2. Arch. de l'Oise, G 1347.

14 mars suivant[1]. Après avoir résumé leurs objections liturgiques, ils prétendaient avec raison que la somme demandée pour la nouvelle décoration du chœur pouvait être employée plus utilement à réparer les grandes voûtes qui menaçaient ruine. Le chapitre demanda la nomination de quatre experts pour contrôler cette assertion. L'architecte Louis Baudrimont et les maîtres maçons Éloi Graux, Pierre Frémont et Éloi Herblot prêtèrent serment devant le notaire Gueullette, le 6 mai 1754, après avoir visité la cathédrale[2]. Ils déclarèrent que les voûtes et les arcs-boutants étaient en bon état et que les étais placés vers 1723 sous la première voûte du déambulatoire, du côté nord, pouvaient être retirés sans aucun danger.

Les huit chanoines ne se tinrent pas pour battus, mais Godot riposta par un mémoire justificatif au troisième exposé de leurs griefs, qui porte la date du 30 mai 1754[3]. L'auteur du projet s'appuyait sur l'autorité de Michel-Ange pour élever le nouvel autel au milieu du transept, comme à Saint-Pierre de Rome. Il citait les autels à la Romaine du Val-de-Grâce, de l'église des Invalides et de Saint-Germain-des-Prés, en affirmant que le devis de Courtois s'élevait à 33,500 livres, et non pas à 80,000 livres, comme ses adversaires l'avaient prétendu. Le 1er août 1755, un arrêt du Conseil d'État, signifié aux huit chanoines le 25 septembre, rendit exécutoire la délibération capitulaire du 20 août 1753 et décida que l'autel serait établi suivant le projet de l'architecte Godot[4]. Dans le courant de la même année, le chanoine Montain donna au trésor un superbe dais, orné de tapisseries des Gobelins, qui avait coûté 16,000 livres[5].

En 1757, on remplaça les anciennes stalles par celles qui se trouvent encore aujourd'hui dans le sanctuaire[6]. Les grilles de clôture du chœur furent posées à la même époque et le chapitre donna l'ordre de démolir le jubé qui devait remonter au XIIIe ou au XIVe siècle, car le peintre Étienne Gourdin fut chargé de le nettoyer en 1460. L'autel gothique disparut à son tour, car le

1. Arch. de l'Oise, G 1347.
2. Arch. de l'Oise, G 1338.
3. Arch. de l'Oise, G 1347.
4. Arch. de l'Oise, G 1347.
5. Brière, *Manuscrit Lucas* dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 253.
6. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 61.

menuisier Courtois avait fabriqué un modèle en bois de l'autel à la Romaine, surmonté d'un palmier qui ombrageait le tabernacle[1]. En même temps, on eut la fâcheuse idée de boucher les fenêtres basses des croisillons en y ménageant des niches destinées à recevoir des statues. Tous ces travaux furent terminés le 19 mai 1757, car une lettre de Mgr de Bourzac, datée du 9 mai, autorisa le doyen du chapitre à officier dans le nouveau chœur le jour de l'Ascension[2].

Le chapitre fit une convention additionnelle avec Courtois, le 13 août 1758, pour le démontage du maître-autel provisoire[3]. On pourrait en conclure que l'autel à la Romaine fut posé quelque temps après; mais, comme l'entrepreneur envoya un de ses ouvriers reprendre les bois du modèle le 5 décembre 1782, il faut bien admettre avec M. Moët de la Forte-Maison que le nouvel autel ne fut pas mis en place avant l'année 1779[4]. Le 24 juin 1761, on termina la pose d'une Assomption avec gloire au-dessus du trône épiscopal[5]. Peu de temps après, il devint urgent de remplacer les dalles qui recouvraient les chapelles du bas côté nord par une toiture destinée à protéger les voûtes. La fabrique conclut donc un marché de 880 livres, le 4 mai 1763, avec le charpentier François Barbier, qui devait avoir terminé son travail le 15 août suivant. Celui-ci s'engageait en outre à supprimer la corniche et les gargouilles, à réparer les voûtes, à établir un comble neuf en appentis, terminé par deux pignons en pierre, et à le recouvrir avec des tuiles[6].

La toiture du chevet de la cathédrale se trouvait sans doute en bien mauvais état en 1763, car le couvreur Bayart signa, le 24 juin de la même année, un marché de 9,700 livres avec la fabrique pour la réparation du comble de l'abside et pour enlever les dalles de pierre posées en 1750 sur les tribunes du rond-point[7]. Ces dalles devaient être remplacées par un petit toit en appentis établi sous le glacis des fenêtres supérieures. Le 5 juin

1. Arch. de l'Oise, G 1347.
2. Arch. de l'Oise, G 1347.
3. Arch. de l'Oise, G 1347.
4. *Antiquités de Noyon*, p. 272.
5. Müller (l'abbé), *Promenade archéologique à la cathédrale de Noyon* dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. IX, 1889, p. 171.
6. Arch. de l'Oise, G 1367.
7. Arch. de l'Oise, G 1367.

1765, Théophile Deslandes et Éloi Herbet, couvreurs, s'engagèrent à faire deux toits en pavillon au-dessus de la souche des petites tours jumelles et à les recouvrir en ardoise pour une somme de 1,200 livres[1]. Le 8 janvier 1766, le chapitre fit célébrer un service pour le repos de l'âme du dauphin. Mgr de Bourzac, mort le 23 janvier de la même année, fut inhumé trois jours après dans la chapelle de Saint-Nicolas[2].

Dom Grenier, qui vint dépouiller les archives du chapitre à la fin du mois de mai 1768[3], constate que la bibliothèque du chapitre renfermait à cette époque 280 manuscrits, à savoir 19 du IXe et du Xe siècle, 13 du XIe et du XIIe siècle. Il signale également l'obituaire en quatre volumes rédigé par le chanoine Adrien de Hénencourt, qui mourut en 1530[4]. Le chanoine Letellier fit poser à ses frais les appuis en fer forgé des tribunes de la nef vers 1770[5]. L'avocat Beaucousin rapporte que la cathédrale fut complètement badigeonnée à l'intérieur l'année suivante; mais il ne donne aucun détail sur cette malencontreuse opération. Mgr de Broglie supprima la confrérie des Joies le 18 décembre 1772 et le roi approuva cette décision par des lettres patentes datées du même mois[6]. Un service solennel pour le repos de l'âme de Louis XV fut célébré dans la cathédrale le 29 août 1774[7].

Les papiers annexés à l'ouvrage manuscrit du chanoine Sézille renferment une liste des vingt-cinq chapelles de Notre-Dame de Noyon vers 1775[8], mais leur emplacement exact n'est pas facile à déterminer. On sait cependant que la chapelle centrale du déambulatoire, mentionnée en 1233[9], était consacrée à saint Éloi. Les chapelles de Saint-Maurice et de Notre-Dame de la Gésine, fondées vers 1215[10], la première chapelle de Saint-Pierre et de Saint-Paul se trouvaient également autour du

1. Arch. de l'Oise, G 1367.
2. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 64.
3. *Ibid.*, fol. 64 v°.
4. Bibl. nat. Collection de Picardie, t. CLXV, fol. 136 v°.
5. Moët de la Forte-Maison, *Antiquités de Noyon*, p. 270.
6. Arch. de l'Oise, G 1605.
7. Mazière, *Annales noyonnaises*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XIII, 1897, p. 407.
8. Bibl. nat., fr. 12031, fol. 10.
9. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 945.
10. Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 24.

chœur. L'autel de Saint-Antoine s'élevait dans le croisillon nord[1] et l'autel de Saint-Eutrope dans le croisillon sud. Une confrérie de chapelains désignée sous le nom de cantuaire Saint-Eutrope, dont le plus ancien compte remonte à l'année 1559, était chargée de l'entretenir[2]. Au nord de la nef, une chapelle, fondée en 1309, était placée sous le vocable de saint Pierre et de saint Paul[3] et une autre chapelle était désignée sous le nom de Saint-Jérôme ou des quatre saints docteurs. Le bas-côté sud renfermait la chapelle de Sainte-Luce et de Sainte-Marguerite ou du Sépulcre, fondée en 1286[4], la chapelle de l'Assomption ou des Joies, fondée en 1528[5], et la chapelle de Saint-Nicolas ou de Saint-Louis, fondée en 1643[6]. On avait placé dans les tribunes deux autels consacrés à saint Nicaise et à saint Michel. Enfin une chapelle, dédiée à sainte Catherine et mentionnée en 1246[7], s'ouvrait dans le cloître qui renfermait également la chapelle de Saint-Denis, citée en 1512[8].

Parmi les autres chapelles dont l'emplacement reste douteux, il faut signaler celles de Sainte-Catherine, citée en 1249[9], de Saint-André, de Saint-Denis, de Saint-Étienne, citées en 1499[10], de Saint-Jean l'évangéliste et de Saint-Quentin, citées en 1439[11], qui rayonnaient peut-être autour du déambulatoire. Colliette[12] et Sézille[13] font encore mention des chapelles de Saint-Éloi de l'Aurore, de Saint-Thomas, apôtre, de Saint-Thomas de Cantorbéry, de Saint-Laurent, de Saint-Vincent, de Saint-Martin, citées en 1389[14], de Saint-Mathieu, citée en 1463[15], de Sainte-

1. Le doyen Pierre Prevot fut enterré devant cet autel en 1374. — *Gallia christiana*, t. IX, col. 1034.

2. Arch. de l'Oise, série G, supplément non inventorié.

3. Bibl. nat., fr. 12031, fol. 14.

4. Démocharès, *De divino missæ sacrificio*, fol. 24 v°.

5. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1115.

6. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 33 v°.

7. Bibl. nat., fr. 12031, fol. 13.

8. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 20.

9. Arch. de l'Oise, G 1984, fol. 336.

10. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1087.

11. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 15.

12. *Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois*, t. III, p. 23.

13. Bibl. nat., fr. 12031, fol. 10.

14. Bibl. nat., fr. 12032, fol. 12.

15. *Ibid.*, fol. 16.

Madeleine, citée en 1388[1], et de Saint-Gilles, transférée en 1592 du château de Ronsoy[2]. Avant la Révolution, les véritables chapelles étaient au nombre de dix-huit, comme aujourd'hui, mais le nombre des autels, qui ne devait pas dépasser vingt-huit, avait diminué depuis le XIVe siècle, car le pape Clément VI en comptait trente-neuf dans une bulle datée de 1348.

L'évêque Charles de Broglie, mort à Carlepont le 20 septembre 1777 et enterré trois jours après, fut le dernier prélat inhumé dans le chœur de la cathédrale[3]. Le 5 octobre suivant, on inaugura solennellement une nouvelle châsse octogone pour remplacer celle qui renfermait une relique de saint Médard depuis 1650[4]. Deux ans plus tard, Courtois vint poser dans le carré du transept le nouveau maître-autel en marbre, soutenu par six anges en cuivre doré[5]. On avait ménagé au-dessous un caveau garni de vases acoustiques pour augmenter la sonorité des chœurs. Le pavage en marbre du sanctuaire, que le chapitre voulait faire exécuter dès l'année 1743, ne fut terminé qu'en 1779[6]. Vers 1780, l'architecte Watin commit l'imprudence de remanier les ogives qui reposaient sur une colonne centrale, dans la chapelle du Commun, bâtie au XIVe siècle derrière la sacristie; comme la voûte se lézardait, le chapitre donna l'ordre de retirer tout le mobilier de la chapelle; mais, pendant cette opération, les nervures s'écroulèrent avec fracas, suivant le récit d'un témoin oculaire[7].

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le trésor de la cathédrale se trouvait à l'étage supérieur du bâtiment construit au XIIe siècle, à l'angle du chœur et du croisillon nord; mais, en 1783, le chapitre résolut de le faire transporter dans la première ou dans la seconde chapelle du déambulatoire, du côté sud. On ferma cette chapelle par une grille et par une double porte, et les reliques y furent déposées le 6 novembre de la même année[8].

1. Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 1004.

2. Les sources de l'histoire de toutes ces chapelles se trouvent aux archives de l'Oise, G 1512 à 1524 *bis*.

3. *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. VIII, 1886, p. 231.

4. Arch. de l'Oise, G 1358.

5. Moët de la Forte-Maison, *Antiquités de Noyon*, p. 272.

6. *Ibid.*, p. 287.

7. *Ibid.*, p. 391.

8. Le trésor était ouvert aux fidèles à l'Épiphanie, à Pâques, à la Pentecôte, à la Dédicace, à l'Assomption, à la Nativité de la Vierge, à la Toussaint, à la

L'inventaire détaillé, rédigé le même jour, renferme d'intéressantes descriptions des objets du trésor au moment où ces richesses allaient disparaître dans la tourmente révolutionnaire[1]. La grande châsse de saint Éloi, fabriquée au XVIIe siècle et placée sous le maître-autel, avait la forme d'un temple rond porté par huit lions. Ses quatre entablements reposaient sur deux colonnes torses. Les statues des douze apôtres, de saint Éloi et de deux anges garnissaient les niches de ce reliquaire, couronné de têtes d'anges et surmonté d'un dôme et d'une lanterne, comme l'indique une gravure de l'ouvrage de Tavernier[2].

Cinq autres reliquaires renfermaient des ossements de saint Éloi : les deux premiers, qui avaient la forme d'un bras et d'un croissant, remontaient au XIVe siècle ; mais le reliquaire du menton de saint Éloi, dont le piédestal octogone reposait sur huit boules et dont les supports étaient garnis de fleurs en argent, devait être une œuvre du XVIIe siècle, ainsi que deux reliquaires en forme de médaillon ovale et de lanterne. En 1783, le trésor conservait encore plusieurs objets mentionnés dans l'inventaire de 1402, notamment le chef de sainte Godeberte en vermeil, le bras reliquaire de saint Maxime, la châsse du menton de saint Barthélemy, un diptyque en argent et une tour de vermeil renfermant des reliques, le diptyque en ivoire donné par le doyen Hugues de Coucy au commencement du XIIIe siècle, deux grandes croix de vermeil ornées de filigranes, d'émaux, de perles et de pierres précieuses, le camée en aventurine, la croix pectorale, l'anneau, les burettes et le bénitier en cristal de saint Éloi.

La magnifique châsse de sainte Godeberte, fabriquée par Jean de Graval, au commencement du XVIe siècle, avait été remplacée vers 1630 par un reliquaire en argent, en forme de tombeau, orné des statuettes de la sainte et de saint Éloi. Le reliquaire en argent qui contenait le menton de saint Augustin, avait été donné au trésor par le chanoine Delahaye au XVIIIe siècle, et une statuette en argent de saint Antoine portait cette inscription : *A. D. Brouly dono dedit*. La châsse octogone de saint Médard, en argent, fabriquée en 1777, était ornée de quatre bas-reliefs

fête des Reliques, à Noël, le jour de la fête de saint Antoine, de saint Albin, de sainte Godeberte, de saint Mummolin, de saint Achaire, de saint Maxime, de saint Éloi et pour l'anniversaire de la translation des reliques de saint Médard.

1. Arch. de l'Oise, G 1358.

2. *Voyage pittoresque de la France*, 1787, in-fol.

qui représentaient le saint gardant les troupeaux et faisant l'aumône aux pauvres, l'entrée du saint évêque à Tournai et la consécration de sainte Radegonde. A la partie supérieure on voyait six têtes d'anges qui sortaient des nuages[1].

Il est impossible de savoir à quelle époque pouvaient remonter les châsses en bois de saint Albin, de saint Mummolin, de saint Achaire, les reliquaires en vermeil de sainte Catherine, de saint Philippe et de saint Grégoire, qui avaient la forme d'une chapelle et d'une lanterne ; le reliquaire en cristal de saint Mummolin, les châsses en bois recouvertes de lames d'argent qui contenaient des ossements de saint Fursy, de saint Martin et de saint Nicaise et le reliquaire en forme de pupitre qui se trouvait sous le maître-autel. Enfin, on peut encore signaler un reliquaire en forme de rose et un médaillon en émail qui représentait saint Éloi travaillant à une pièce d'orfèvrerie.

En 1787 et en 1788, le menuisier Deneaux fit des tambours derrière les trois grandes portes de la façade[2]. Depuis le mois de décembre 1788 jusqu'au mois de juin 1789, le couvreur Lucas remania les toitures de la cathédrale et les chéneaux des chapelles de Hangest et de Saint-Nicolas[3]. Le maître maçon Hubert refit le carrelage de la chapelle du Commun au mois de mars 1789, après la pose d'un autel en bois. Il répara également la sacristie, le puits et les tombes du cloître, les contreforts et les murs des chapelles méridionales au mois d'avril et au mois de mai, sous la direction de l'architecte Watin, avant de repiquer les soubassements des portails[4]. De 1788 à 1790, la fabrique dépensa 451 livres pour faire réparer les vitraux par un vitrier nommé Toquenne[5].

Pendant la Révolution, la cathédrale fut dépouillée de son trésor et de ses cloches, et les sculptures de ses portails subirent de regrettables mutilations. L'inventaire du mobilier et du trésor, rédigé le 25 février 1790[6], fait mention des dix-sept reliquaires en argent ou en vermeil déjà décrits dans l'inventaire de 1783 qui contient des détails beaucoup plus précis sur la forme des

1. Arch. de l'Oise, G 1358.
2. Arch. de l'Oise, G 1368.
3. Arch. de l'Oise, G 1344 et 1367.
4. Arch. de l'Oise, G 1345 et 1365.
5. Arch. de l'Oise, G 1357.
6. *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. VII, 1885, p. 133.

châsses. La cathédrale possédait encore huit tapisseries représentant les scènes du déluge et l'histoire de Noé, le beau dais donné en 1755 par le chanoine Montain et dix-sept ornements brodés qui comprenaient généralement six chapes, une chasuble, deux tuniques, deux étoles et trois manipules.

L'évêché et le chapitre de Noyon furent supprimés par la loi du 12 juillet 1790 et la première fermeture de la cathédrale eut lieu le 22 novembre de la même année par ordre des administrateurs du district, mais l'édifice fut rouvert le 17 juillet 1791 pour l'abbé Coupé, prêtre assermenté, ancien curé de Sermaise[1]. En 1792, un charpentier, nommé Herbet, brisa sur place les neuf cloches de la cathédrale et le gros bourdon du poids de 18,000 livres dont le battant se trouve au pied de l'escalier des tribunes de la nef. On envoya les morceaux à la fonte à Paris, avec les cinquante-huit cloches des autres paroisses de Noyon[2]. En exécution d'un arrêté de Dumont et Levasseur, représentants du peuple en mission dans l'Oise, Antoine Parisot pesa le 15 février 1793 tous les objets en cuivre qui se trouvaient dans la cathédrale avant de les envoyer à Amiens pour fabriquer des canons[3]. Ainsi disparurent toutes les lames de cuivre incrustées sur les tombes des évêques du XIVe, du XVe et du XVIe siècle, les plaques funéraires et les statues de bronze qui décoraient l'édifice. Le 10 août de la même année, les archives du chapitre furent brûlées en dehors de la ville. Le 23 octobre suivant, les administrateurs du district s'emparèrent des châsses, des statuettes, des ornements et de tous les objets précieux du trésor pour les envoyer à Paris[4], mais un sacristain, nommé Eustache Rohault, recueillit les reliques et les enterra le lendemain dans le préau du cloître. La châsse de saint Éloi, placée sous le maître-autel, resta dans la cathédrale jusqu'au mois de novembre.

La municipalité décida le 28 octobre 1793 que les statues des portails seraient brisées et que toutes les sculptures des tympans

1. Brière, *Manuscrit Lucas*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 250.

2. Brière, *Manuscrit Lucas*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 225.

3. Boulongne, *Inscriptions tumulaires de l'église Notre-Dame de Noyon*, p. 23.

4. Brière, *Manuscrit Lucas*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 252.

et des soubassements seraient mutilées[1]. Cet acte de vandalisme fut exécuté le lendemain aux frais de la ville. Les ouvriers jetèrent quelques fragments de sculptures dans un caveau qui se trouve sous la tour du nord. On en a retiré deux grands morceaux d'une statue d'évêque du XIIIe siècle en 1856[2]. Au moment où un maçon allait briser le maître-autel, André Dumont, député à la Convention, qui était de passage à Noyon, fit observer que ces sculptures avaient un sens mythologique et sauva cette œuvre d'art du marteau révolutionnaire. La première fête de la déesse Raison fut célébrée à la cathédrale le 20 novembre 1793.

Après toutes ces mutilations, la nef et les bas côtés de la cathédrale furent transformés en écurie au mois de février 1794 : on y logea jusqu'à 800 chevaux. Le transept fut converti en magasin à fourrages et le chœur devint une salle de danse où les citoyens se réunissaient tous les décadis[3]. Après la réouverture de la cathédrale, le 4 juin 1795, on installa dans la tour du sud la cloche de la paroisse de Saint-Martin, fondue en 1743[4]. Le 20 août suivant, les reliques de saint Médard, de saint Éloi, de saint Mummolin et de sainte Godeberte furent exhumées du préau du cloître[5]. La cérémonie de la translation, célébrée le dimanche 23 août, attira une foule immense à la cathédrale, mais une partie de l'édifice servait encore de grenier à foin, car une lettre du commissaire des guerres, datée du 21 juillet 1796, constate que les fonds manquaient pour transporter les fourrages ailleurs[6]. Un arrêté départemental du 23 septembre 1799 n'autorisa l'ouverture des églises que les jours de décadi et de fêtes nationales ou pour les enterrements ; mais cette mesure fut rapportée le 26 novembre et Notre-Dame de Noyon rouvrit définitivement ses portes le 1er décembre. En décrétant la conservation des édifices destinés au culte, les consuls sauvèrent la cathédrale, qui aurait pu

1. D'après Levasseur, *Annales de l'église cathédrale de Noyon*, p. 709, la scène du jugement dernier était sculptée sur le tympan du portail central dont les statues représentaient saint Éloi, sainte Godeberte, Hérode.

2. *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. VI, p. 247.

3. Brière, *Manuscrit Lucas*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 254.

4. *Ibid.*, p. 257.

5. *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. VII, 1885, p. 108.

6. *Ibid.*, t. XIV, 1898, p. XL.

être démolie sans l'ingénieux procédé d'un notaire de Noyon, M. Moët. Celui-ci, nommé expert par la municipalité, avait estimé l'édifice à un prix tellement élevé que le citoyen Pruz, maire de la ville, qui avait acheté l'évêché le 7 mars 1797, n'osa pas faire des offres acceptables. Les autres entrepreneurs de démolition gardèrent heureusement la même réserve[1].

L'histoire de la cathédrale au XIX[e] siècle peut se diviser en deux périodes. Pendant la première, qui se termine avec l'année 1842, la fabrique s'efforça de remplacer le mobilier et de faire disparaître la trace des dommages causés par la Révolution. Au cours de la seconde période, commencée en 1843, on entreprit la restauration de la cathédrale qui se continue encore aujourd'hui. Dès l'année 1801, les commissaires de la paroisse avaient fait poser de chaque côté du chœur deux grandes portes en bois, ornées des figures de saint Bruno et de saint Louis sur leur couronnement, qui se trouvaient à la Chartreuse du Mont-Renaud. Vers la même époque, ils firent installer dans la chapelle de Saint-Nicolas un grand retable provenant de l'église des Capucins et sculpté par Jean Froment vers 1735. Le 24 août 1802, Mgr de Villaret, évêque d'Amiens, fut reçu solennellement à la cathédrale par le clergé et par la municipalité[2].

Le conseil de fabrique, dont les trois premiers membres furent nommés par le préfet le 9 décembre 1803, s'occupa tout d'abord de faire remettre en bon état le dallage de la nef. Ce travail, terminé en 1804, coûta 6,270 francs, mais l'entrepreneur Margry utilisa les anciennes pierres tombales qui furent déplacées ou sciées en plusieurs morceaux. En même temps le maçon Lesueur réparait les marches du grand perron[3]. L'année suivante, la fabrique fit l'acquisition d'une chaire donnée par Louis XIV aux Augustins de Crépy-en-Valois. Le carrelage des trois chapelles du bas côté sud fut réparé en 1806, et le 29 novembre de la même année Nicolas Cavillier signait un mar-

1. Brière, *Manuscrit Lucas*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 260 et 261.

2. Brière, *Manuscrit Lucas*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 261 et 263.

3. Archives de la fabrique, registre I, fol. 4. Je dois la communication de ces registres à l'obligeance de M. l'abbé Lagneaux, archiprêtre, et de M. Brière, auteur du *Précis descriptif et historique de la cathédrale de Noyon*, 1899, in-16.

ché avec la fabrique pour livrer trois cloches qui furent fondues le 28 avril 1807 à Carrepuis. Le 28 mai suivant, Mgr de Mandolx, évêque d'Amiens, vint les baptiser au milieu d'une nombreuse assistance. On avait choisi comme parrains Charles Druon, maire de Noyon, François de Richouffz, président du conseil de fabrique, et Charles-Sézille d'Armancourt, ancien président du grenier à sel[1]. La plus grosse de ces cloches, nommée Marie-Charlotte, qui s'était fêlée, fut refondue par Cavillier en 1830 et la sonnerie comprend également les deux cloches de 1481 et de 1743, avec une nouvelle cloche ajoutée en 1849. Depuis cette époque, les cloches sont mises en branle avec des bascules établies par Louis Chicot, mécanicien à Caen[2].

Les vitraux qui avaient beaucoup souffert des intempéries furent réparés par Vantigny du Valois, de 1805 à 1807 et en 1811[3]. Napoléon Ier et Marie-Louise visitèrent la cathédrale en 1810, après avoir été reçus par le clergé sur la place du parvis[4]. En 1811, la fabrique fit malheureusement démolir deux galeries du cloître qui menaçaient ruine[5], mais la galerie occidentale adossée à la salle capitulaire fut consolidée. A la même époque, on ferma les chapelles rayonnantes par des balustrades. Quand le château d'Ourscamp fut démoli, en 1819, la fabrique acheta des carreaux de liais blanc et noir pour repaver les croisillons, le déambulatoire et les chapelles du rond-point[6]. Depuis le milieu du XVIIIe siècle, la cathédrale n'avait été l'objet d'aucune réparation sérieuse. Un devis, présenté le 29 juillet 1820 au conseil de fabrique, signale le mauvais état de la toiture du clocher sud, des planchers des deux tours, de la balustrade du porche, des toitures des chapelles du nord, de la sacristie et de la bibliothèque. En outre, il était urgent d'entreprendre des réparations dans la nef et dans le chœur, mais le défaut de ressources obligea la fabrique à différer tous ces travaux, évalués à 26,000 francs[7]. On se contenta de poser vers 1822 des ancres,

1. Brière, *Manuscrit Lucas*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 266 à 269.

2. Archives de la fabrique, registre I, fol. 7, 47 et 122.

3. Archives de la fabrique, registre I, fol. 9 et 13.

4. Brière, *Manuscrit Lucas*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 270.

5. Moët de la Forte-Maison, *Antiquités de Noyon*, p. 351.

6. Archives de la fabrique, registre I, fol. 22.

7. Archives de la fabrique, registre I, fol. 25.

des chaînages et des tirants en fer dans le croisillon sud, en bouchant l'une des travées de sa galerie inférieure.

La réception solennelle de la duchesse de Berry à la cathédrale eut lieu le 25 mai 1821. Cette cérémonie fut présidée par Mgr de Bombelles, évêque d'Amiens[1]. En souvenir de la mission prêchée pendant l'hiver de 1824, une grande croix de bois, déposée aujourd'hui dans la première chapelle du bas-côté nord, fut dressée derrière l'abside de la cathédrale le 26 décembre de la même année[2]. En 1828, M. Croizet, architecte à Compiègne, dressa un devis des réparations les plus urgentes de l'édifice. Ces travaux furent adjugés pour 2,440 francs au serrurier Lebel, qui dut fournir des tirants pour arrêter l'écartement des murs. En même temps, on répara deux piliers de la cathédrale. Dans la nuit du 24 au 25 octobre 1833, des voleurs forcèrent le tabernacle du maître-autel, qui contenait un ciboire moderne, car le trésor, autrefois si riche en objets d'art, ne renferme plus que deux beaux calices du XVIIe siècle. Le 15 mai 1835, les marguilliers adressèrent une lettre au ministre des Cultes pour demander le classement de Notre-Dame de Noyon parmi les monuments historiques[3]. La commission, créée en 1837 et organisée le 19 février 1839, accueillit favorablement leur désir et confia la direction des travaux à M. Daniel Ramée.

Dès l'année 1837, cet architecte signalait des lézardes dans les voûtes du cloître, et le 2 avril 1839 il présentait au conseil de fabrique un devis de 11,414 francs[4]. Grâce à la générosité des habitants de Noyon, aux dons de la famille royale et aux subventions ministérielles, les toitures furent remises en bon état, mais, par mesure d'économie, M. Ramée eut la fâcheuse idée de faire couler du bitume sur les voûtes des chapelles rayonnantes et des tribunes qui étaient dépourvues de couvertures. Le grand orgue, déjà réparé en 1817 et en 1825, fut remis complètement à neuf en 1840 et en 1841, par la maison Daublaine-Callinet[5]. Les reliques de sainte Godeberte furent transférées dans une nouvelle châsse le 1er août 1841, et la même cérémonie se renouvela le

1. *Ibid.*, fol. 29.

2. Brière, *Manuscrit Lucas*, dans le *Bulletin du Comité archéologique de Noyon*, t. XI, 1895, p. 321.

3. Archives de la fabrique, registre I, fol. 64.

4. *Ibid.*, fol. 75.

5. *Ibid.*, fol. 21, 37 et 79.

23 juillet 1852 pour les reliques de saint Médard et de saint Mummolin[1].

La restauration de la cathédrale, commencée en 1843, s'est continuée jusqu'à nos jours sous la direction successive de trois architectes, M. Daniel Ramée, M. Aymar Verdier et M. Selmersheim[2]. Le 24 juillet 1842, M. Ramée présentait à la Commission des monuments historiques un devis pour la réparation partielle du croisillon sud. Après avoir démoli une de ses travées jusqu'au ras du sol en 1843, il refit le mur avec des matériaux neufs et consolida la charpente du transept. Une seconde série de travaux fut exécutée en 1845 par l'entrepreneur Éloi Lequeux, qui employa un crédit de 9,561 francs à réparer les marches, les contreforts, les voûtes, la terrasse, la balustrade et les pinacles du grand porche de la façade.

Les premiers travaux de M. Ramée n'étaient que des expédients, car M. Mérimée signalait, dès 1850, le mauvais état des chapelles du rond-point dont les couvertures en bitume s'étaient fendillées. M. Aymar Verdier, qui avait succédé à M. Ramée, rédigea un premier devis de 51,104 francs, daté du 7 décembre 1850, pour réparer la toiture du chevet, des chapelles rayonnantes, des tribunes du chœur, des chapelles du bas côté nord, du clocher méridional et du cloître. En outre, il insistait sur la nécessité de baisser les combles des tribunes de la nef qui masquaient les fenêtres hautes, et il se proposait de restaurer la salle du trésor, les travées droites du sanctuaire, les fenêtres des chapelles de l'abside, le porche du croisillon sud et la balustrade du croisillon nord. Le second devis, qui se montait à 18,620 francs, comprenait la restauration partielle de la salle capitulaire.

En 1852, la démolition d'une maison acquise par la ville dégagea le chevet de la cathédrale, et les maisons à pans de bois et en briques bâties au XVIe et au XVIIe siècle contre le mur occidental de la salle capitulaire disparurent à la même époque. Cette belle salle, dont la porte principale avait été mutilée au XVIIIe siècle, était divisée par des cloisons modernes en plâtre. Sa restauration, confiée aux soins de MM. Sauvage et Milon, entrepreneurs à Paris, fut l'objet d'une première campagne, qui dura

1. *Ibid.*, fol. 88 et 138.

2. Grâce à l'obligeance de M. Lucien Paté, qui m'a permis de consulter les archives de la Commission des monuments historiques, j'ai pu préciser la date de tous les travaux exécutés depuis 1843 jusqu'en 1900.

depuis le mois de décembre 1851 jusqu'au mois de juin suivant. On gratta le badigeon des voûtes, on remplaça la plupart des assises du mur occidental, et l'encadrement des fenêtres fut refait à neuf. En 1852, M. Verdier présenta un devis complémentaire de 70,501 francs pour la sculpture des archivoltes, le carrelage et les vitraux. Les travaux, commencés seulement en 1858, furent terminés à l'automne de 1859. Les crochets qui décorent les claveaux des fenêtres, du portail et des deux arcades donnant sur le cloître, les chapiteaux des baies, les pinacles des contreforts et la corniche furent sculptés par Augustin Marchant et Victor Thiébault. Les trois statues qui décorent la porte centrale et les deux baies sont l'œuvre du sculpteur Froget.

Pendant les années 1853 et 1854, M. Verdier fit reprendre les soubassements de l'abside après avoir restauré les fenêtres d'une chapelle rayonnante. En même temps, on renouvela les combles de quatre chapelles du rond-point et l'encadrement des fenêtres hautes du chœur avant de procéder au nettoyage des voûtes dans les tribunes de la nef. Dans un nouveau devis de 142,169 francs, daté de 1858, M. Verdier concluait à la nécessité de supprimer les terrasses en bitume sur les tribunes du chœur, et il proposait de restaurer les chapelles du chevet, le bâtiment du trésor et la charpente des tribunes qui surmontent le bas côté sud, en y comprenant la seconde série de travaux à exécuter dans la salle capitulaire qui se trouvent indiqués plus haut. MM. Sauvage et Milon se mirent à l'œuvre en 1859, mais les travaux ne furent terminés qu'à la fin d'octobre 1862 par suite du manque de ressources en 1860 et en 1861. Au mois de juin précédent, l'architecte avait déposé un devis supplémentaire de 43,567 francs pour recouvrir en plomb les tribunes du chœur, pour remplacer la balustrade du croisillon sud et pour renouveler la toiture des grosses tours et des tribunes de la nef du côté nord. La couverture du clocher sud fut refaite en 1866 aux frais de la ville et de la fabrique.

Le 25 mai 1867, M. Verdier présentait à la Commission des monuments historiques un devis de 123,387 francs qui comprenait la remise en état des toitures de la cathédrale, la restauration du perron en avant du porche, des tourelles et des contreforts de la salle capitulaire, du portail Saint-Eutrope qui s'ouvre dans le croisillon sud et l'assainissement de l'édifice du côté nord. Dans une seconde catégorie, l'architecte classait la reprise des

fondations des chapelles rayonnantes et l'abaissement des toitures des tribunes de la nef qu'il était utile de recouvrir avec des feuilles de plomb. MM. Sauvage et Mozet, agréés comme entrepreneurs le 14 avril 1869, venaient de terminer la restauration des chapelles de l'abside et des deux salles du trésor quand la guerre de 1870 éclata. Les toitures en ardoises avaient été remises en bon état, les vitraux peints par M. Oudinot garnissaient les fenêtres hautes du chœur, mais les marches et les dalles du porche n'étaient pas encore posées. Le grand perron resta inabordable pendant quatre ans. Le 11 mars 1872, la fabrique déboursa la somme de 6,500 francs pour acheter la chapelle de l'évêché, qui sera bientôt démolie. Au mois d'août suivant, M. Verdier dressait un devis supplémentaire de 65,113 francs pour achever la restauration des chapelles du rond-point, pour refaire les arcatures de la première chapelle du bas côté nord, consacrée à Saint-Pierre, pour les toitures des tribunes au nord de la nef, pour les vitraux de la nef et de la rosace du trésor, mais l'exécution de ces travaux fut différée jusqu'en 1874.

Un intéressant rapport de M. Bœswilwald, en date du 25 février 1873, indique l'état où se trouvait la cathédrale à cette époque. Au nord, les tribunes du chœur et la salle supérieure du trésor étaient recouvertes de toitures provisoires. Il restait à faire le ravalement et les sculptures des chapelles rayonnantes, à poser des gargouilles autour de l'abside, à réparer les contreforts de la salle capitulaire et à mettre en place les nouvelles marches du grand perron. Le 10 juillet 1873, le duc d'Aumale, député de l'Oise à l'Assemblée nationale, signalait au ministre l'urgence de ces réparations, et, le 25 septembre, un crédit de 10,000 francs permettait d'achever avant l'hiver les travaux de couverture sur les tribunes du sanctuaire et sur le trésor.

Nommé architecte de la cathédrale le 7 avril 1873, M. Selmersheim déposa le 15 juillet suivant un devis de 134,209 francs divisé en deux parties. Dans la première catégorie, il plaçait l'achèvement des toitures, la consolidation des deux salles du trésor, le ravalement des chapelles du rond-point et la reprise de leurs fondations, la reconstruction des contreforts du croisillon nord et la réfection du perron. En seconde ligne, l'architecte indiquait la nécessité de rempiéter la salle capitulaire à l'ouest et de restaurer le portail Saint-Eutrope. La Commission des monuments historiques vota la somme de 90,853 francs, nécessaire

pour exécuter la première partie du devis, le 19 décembre 1873, mais les soumissions des entrepreneurs Sauvage et Mozet pour la maçonnerie, Lucas pour la charpente, Monduit, Gaget, Gauthier pour la plomberie ne furent acceptées que le 12 novembre 1874. La même année, le peintre verrier Oudinot restaura les deux vitraux du XIIIe siècle placés dans la chapelle de la Vierge, qui représentent la légende de saint Pantaléon.

Pendant l'hiver suivant, Augustin Marchant sculpta les chapiteaux qui ornent les contreforts et les fenêtres des chapelles du rond-point, tandis que les maçons restauraient la première travée des tribunes du chœur au nord, grattaient le badigeon de la salle supérieure du trésor. Pour isoler ce bâtiment, on démolit une des travées de bois de la bibliothèque et la maison du sacristain. On refit également les arcatures de la chapelle Saint-Pierre, qui s'ouvre dans le bas côté nord, près de la porte du cloître. Enfin le grand perron fut reconstruit et les contreforts du porche furent repris en sous-œuvre. L'année 1875 fut employée à remanier les toitures adossées au côté sud de la nef, à faire quelques reprises dans les baies inférieures de la grosse tour du nord et à restaurer le portail Saint-Pierre, qui s'ouvre dans le croisillon du nord[1]. Les travaux de consolidation de cette partie de l'église et du bâtiment du trésor, où M. Selmersheim fit poser un nouveau dallage, furent particulièrement délicats, mais son expérience sut triompher de toutes les difficultés.

L'ouragan du 12 mars 1876 fit d'importants dégâts aux toitures du chevet, des chapelles rayonnantes et de la salle capitulaire. Dans le cours de la même année, la chapelle de la Vierge, qui s'ouvre au centre de l'abside, et les deux chapelles carrées bâties au sud du chœur furent complètement restaurées[2]. Les ouvriers de M. Mozet dressèrent les plus belles pierres tombales de la cathédrale contre les murs du cloître et reprirent les fondations de la salle capitulaire à l'ouest après avoir achevé les travaux du bâtiment du trésor. La ville fit à la même époque

1. Les colonnettes et les chapiteaux de ce portail ont été appliqués après coup contre des murs plus anciens. On peut faire la même remarque dans le portail Saint-Eutrope, qui donne accès au croisillon sud.

2. M. Vitet considérait ces chapelles comme la partie la plus ancienne de la cathédrale, mais le rinceau qui passe sous leurs fenêtres porte l'empreinte d'un style plus avancé que le bandeau à trous cubiques des autres chapelles rayonnantes.

l'acquisition d'une maison au sud du grand porche pour la démolir. La restauration de la fenêtre et du tombeau arqué qui se trouvent dans la dernière chapelle du bas côté nord, dédiée à sainte Godeberte, ne fut terminée qu'en 1879. A la même époque, on remania la charpente de la bibliothèque avant de réparer l'entrée de la magnifique cave du XIIIe siècle qui s'étend sous la salle capitulaire. Après avoir acheté l'ancien évêché en 1885, la ville fit démolir trois travées d'un bâtiment du XIIIe siècle accolé à la chapelle. Enfin, en 1893, les masures adossées au mur crénelé du cloître qui s'élevaient sur l'emplacement de la galerie du nord disparurent à leur tour.

Les travaux en cours d'exécution dans la cathédrale se trouvent énumérés dans un devis de 171,437 francs présenté par M. Selmersheim à la Commission des monuments historiques le 8 janvier 1895 et approuvé dans la séance du 8 mars suivant, mais la nécessité de réunir les fonds fit ajourner l'adjudication jusqu'au 11 mars 1899. Le premier lot, adjugé pour la somme de 93,708 francs à M. Abel Meunier, entrepreneur de maçonnerie à Pierrefonds, comprenait la démolition de la chapelle de l'évêché, la restauration du croisillon sud, la reprise en sous-œuvre de ses contreforts, la réouverture de ses fenêtres basses, bouchées au XVIIIe siècle, et la réparation de sa toiture. En outre, le portail de Saint-Eutrope et la petite tour du sud devaient être restaurés, ainsi que la première chapelle du bas côté sud. Enfin, l'entrepreneur s'engageait à réparer la tourelle et le pignon nord de la salle capitulaire, le mur crénelé du cloître et la prison du chapitre.

Au mois de mai 1899, le croisillon sud fut isolé dans toute sa hauteur par une cloison en planches, tandis que les ouvriers démolissaient la façade et la nef de la chapelle de l'évêché, élevée au commencement du XIIIe siècle. Cette chapelle, dont les voûtes d'ogives avaient été détruites à l'époque moderne par un incendie, se composait de quatre travées droites et d'un chevet en hémicycle éclairé par cinq fenêtres. Ses contreforts à quatre glacis s'arrêtent sous la corniche, et ses baies géminées, surmontées d'un grand oculus, sont encadrées par deux colonnettes et par des archivoltes en tiers-point qui retombent sur un meneau central flanqué d'un petit fût. Après le dégagement du croisillon sud, la démolition de la chapelle a été provisoirement suspendue jusqu'à la signature d'une convention avec le propriétaire des caves creusées sous cet édifice. Sa façade reposait sur le mur de l'en-

ceinte gallo-romaine dont les moellons bruts sont reliés par un mortier de chaux, de gros gravier et de fragments de tuiles. On peut voir encore des débris du parement extérieur qui était formé de six rangs de petites pierres cubiques entre deux cordons de trois briques longues et minces. Ce mur, épais de trois mètres, pénètre dans le croisillon sud, à côté du portail Saint-Eutrope, entre le second et le troisième contrefort après le petit clocher méridional du chœur, à l'endroit où se trouvait la cage d'escalier qui conduisait à la chapelle de l'évêché.

La restauration extérieure du croisillon sud fut commencée dès le mois de juin suivant, car le soubassement et les contreforts étaient dégradés jusqu'à quatre mètres de hauteur. Les fenêtres basses furent débouchées tandis qu'on démolissait l'encadrement de deux portes, percées au XVIIIe siècle, pour faire communiquer le transept avec les bâtiments et avec la cour de l'évêché. Au mois d'août, les ouvriers grattèrent le badigeon des voûtes reconstruites par Jean Masse en 1460. Avant la fin de l'année, les murs qui présentent de nombreuses crevasses étaient nettoyés jusqu'au glacis des baies inférieures. L'habile appareilleur, M. Bourdeaux, a reconnu que les pierres dures du soubassement et les fûts des colonnettes proviennent des carrières voisines de Compiègne, tandis que les assises tendres des parties hautes furent extraites du mont Saint-Siméon, entre Noyon et Salency.

Pendant l'été de 1899, la restauration de la première chapelle du bas côté sud, consacrée à Sainte-Luce et à Sainte-Marguerite et désignée aujourd'hui sous le nom de chapelle des Morts, s'est poursuivie régulièrement. On a réparé les piles qui soutiennent les nervures et les doubleaux, la piscine et les socles des arcatures, après avoir nettoyé les voûtes recouvertes de badigeon. Au mois de juin, la démolition d'un réduit voûté, adossé au mur occidental, qui renfermait jadis un sépulcre, c'est-à-dire un Christ au tombeau, donné par Pierre Isabeau, en 1497, a fait apparaître la tombe de ce chanoine; ses restes ont été inhumés dans un caveau qui se trouve au centre de la chapelle.

En même temps, les maçons creusaient la cave du nouveau calorifère dans la première travée de la galerie orientale du cloître qui avait conservé son remplage, protégé par une cloison de briques. Les fouilles ont fait découvrir des cercueils de pierre, avec emboîtement pour la tête, qui contenaient des squelettes et des vases en terre cuite percés de trous. En outre, on a constaté

que les fondations du bas côté nord descendaient à quatre mètres de profondeur et celles du croisillon voisin à $3^{m}25$. Pendant l'automne, M. Selmersheim fit déboucher l'ancienne porte du cloître qui se trouve dans l'avant-dernière travée du bas côté nord. Les travaux qui restent encore à exécuter, au mois de juillet 1900, comprennent la restauration du portail Saint-Eutrope et la reprise de la tourelle d'escalier du clocher méridional de l'abside. Dans le croisillon sud, les ouvriers vont supprimer la porte et la cage d'escalier qui conduisaient à la chapelle épiscopale, restaurer les arcatures, reprendre les lézardes, refaire les joints, déboucher les deux grandes fenêtres adossées à la dernière chapelle du bas côté sud et rétablir le chéneau et la balustrade au pied de la toiture. Enfin, le chœur de la chapelle de l'évêché sera démoli, un nouveau carrelage doit être posé dans la chapelle des Morts, et le mur crénelé du cloître sera réparé.

Ainsi, la cathédrale de Noyon, précédée par quatre autres monuments du VIe, du VIIe, du Xe et du XIe siècle, a pu traverser huit siècles malgré deux terribles incendies et les nombreux sièges de la ville. Le chœur fut commencé vers 1135 et terminé vers 1160, le transept et les deux dernières travées de la nef devaient être achevés quand l'évêque Baudouin III mourut, en 1174. On employa le dernier quart du XIIe siècle à bâtir la nef, mais les travées qui s'élèvent sous les gros clochers, le porche et la tour du sud ne sont pas antérieurs au commencement du XIIIe siècle, tandis que l'étage supérieur de la tour du nord est une œuvre du XIVe siècle. Incendié en 1293 et en 1316, réparé après ces désastres, ce bel édifice fut flanqué de chapelles latérales au XIVe siècle, en 1528 et en 1643. D'autres travaux de maçonnerie furent exécutés à la cathédrale de 1459 à 1462, en 1476, de 1722 à 1729, de 1747 à 1751, de 1843 à 1845, de 1851 à 1854, en 1859, en 1862, de 1869 à 1870, de 1874 à 1876, en 1899 et en 1900. On peut évaluer à 524,148 francs la somme dépensée par l'État, par la fabrique, par la ville et par le département pour les restaurations entreprises au XIXe siècle sous l'habile direction de M. Verdier et de M. Selmersheim. Confiée depuis longtemps aux soins d'un architecte qui a donné tant de preuves de sa science archéologique, Notre-Dame de Noyon peut braver longtemps encore les injures du temps pour le plus grand profit de ceux qui voudront y étudier les origines et le développement du style gothique.

Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

NOUVELLE ÉTUDE

SUR

LES FAÇADES & LES CLOCHERS

DE LA

CATHÉDRALE DE CHARTRES

PAR

Eugène LEFÈVRE-PONTALIS

DIRECTEUR DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE
MEMBRE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES
ET DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

RÉPONSE A M. MAYEUX

(Extrait des *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir*)



CHARTRES
IMPRIMERIE ED. GARNIER
15, Rue Noël - Ballay, 15

—

1904

NOUVELLE ÉTUDE
SUR LES FAÇADES ET LES CLOCHERS
DE LA
CATHÉDRALE DE CHARTRES

NOUVELLE ÉTUDE

SUR

LES FAÇADES & LES CLOCHERS

DE LA

CATHÉDRALE DE CHARTRES

PAR

Eugène LEFÈVRE-PONTALIS

DIRECTEUR DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE
MEMBRE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES
ET DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE FRANCE

RÉPONSE A M. MAYEUX

(Extrait des *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir*)



CHARTRES
IMPRIMERIE ED. GARNIER
15, Rue Noël-Ballay, 15

1904

NOUVELLE ÉTUDE

SUR LES FAÇADES ET LES CLOCHERS

DE LA

CATHÉDRALE DE CHARTRES

RÉPONSE A M. MAYEUX

Après avoir essayé d'établir, au Congrès archéologique de 1900, que les portails occidentaux de la cathédrale de Chartres avaient toujours occupé le même emplacement [1], M. Mayeux a consacré à la crypte une étude [2] dont j'ai critiqué les conclusions [3]. Dans un travail plus récent [4], il conteste l'exactitude de mon plan des fouilles de 1901 et la portée de mes recherches sur les états successifs de la façade [5]. Bien qu'il s'attaque à plusieurs points de détail au lieu de répondre à mes principaux arguments ou de proposer

[1] *La façade de la cathédrale de Chartres du Xe au XIIIe siècle.* Chartres, Garnier, 1900, in-8o, 18 p.

[2] *L'abside de la cathédrale de Chartres du IIIe au XIIIe siècle* dans les *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, t. XIII, p. 49.

[3] *Le puits des Saints-Forts et les cryptes de la cathédrale de Chartres* dans le *Bulletin Monumental*, t. LXVII, 1903, p. 389.

[4] *Réponse à M. Eugène Lefèvre-Pontalis sur son article Les façades successives de la cathédrale de Chartres au XIe et au XIIe siècle* dans les *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, t. XIII, p. 414.

[5] *Ibid.*, t. XIII, p. 1.

des restitutions différentes, une nouvelle discussion ne peut manquer d'intéresser les archéologues. Sans avoir la prétention de résoudre tous les problèmes qui se posent depuis mon exploration du sous-sol entre les deux tours et dans les deux premières travées de la nef, je crois avoir éclairci l'histoire des façades bâties au XI[e] et au XII[e] siècle. Les critiques de M. Mayeux tendent à renverser également les opinions de plusieurs membres de la Société française d'archéologie sur la façade de la cathédrale. J'ai donc le devoir de les réfuter à l'aide de nouvelles observations.

Je tiens à expliquer tout d'abord dans quelles conditions j'ai entrepris les fouilles. Pour ne pas gêner le service du culte, il a fallu reboucher les tranchées tous les dimanches, ce qui m'a empêché de fouiller successivement le côté nord et le côté sud de la nef. Je me suis contenté de faire creuser de nombreux trous de sondage pour m'assurer de l'emplacement et de la direction des murs de fondation. Il en résulte que le plan fort exact, dressé par M. l'architecte Mouton [1], inspecteur des travaux, qui m'a servi à établir le mien, ne suffit pas à indiquer les substructions enfouies entre la façade et le labyrinthe. Pour l'interpréter comme je l'ai fait, en constatant l'existence de tel ou tel mur sur le même alignement et à quelques mètres d'intervalle, j'ai suivi les fouilles avec le plus grand soin, en tenant un journal rempli d'observations techniques, tandis que M. Mayeux n'a pu voir qu'une seule tranchée ouverte contre la façade de la cathédrale de Fulbert du côté sud.

Le plan officiel, qui marque la limite des parties fouillées et les tranchées où l'on n'a pas rencontré de maçonneries, ne peut pas rendre service aux archéologues dans son état actuel, parce qu'il n'indique pas les dates des fondations découvertes sous le dallage. M. Mayeux en a fait tellement réduire l'échelle que les lettres sont illisibles. Je n'ai d'ailleurs fait état dans mon article que des résultats constatés par mes propres yeux et non pas de certains renseignements acceptés sans contrôle, de faux relevés ou documents incomplets, comme M. Mayeux voudrait le faire croire pour diminuer l'importance de mon travail personnel.

[1] Article Mayeux, p. 416, fig. 1.

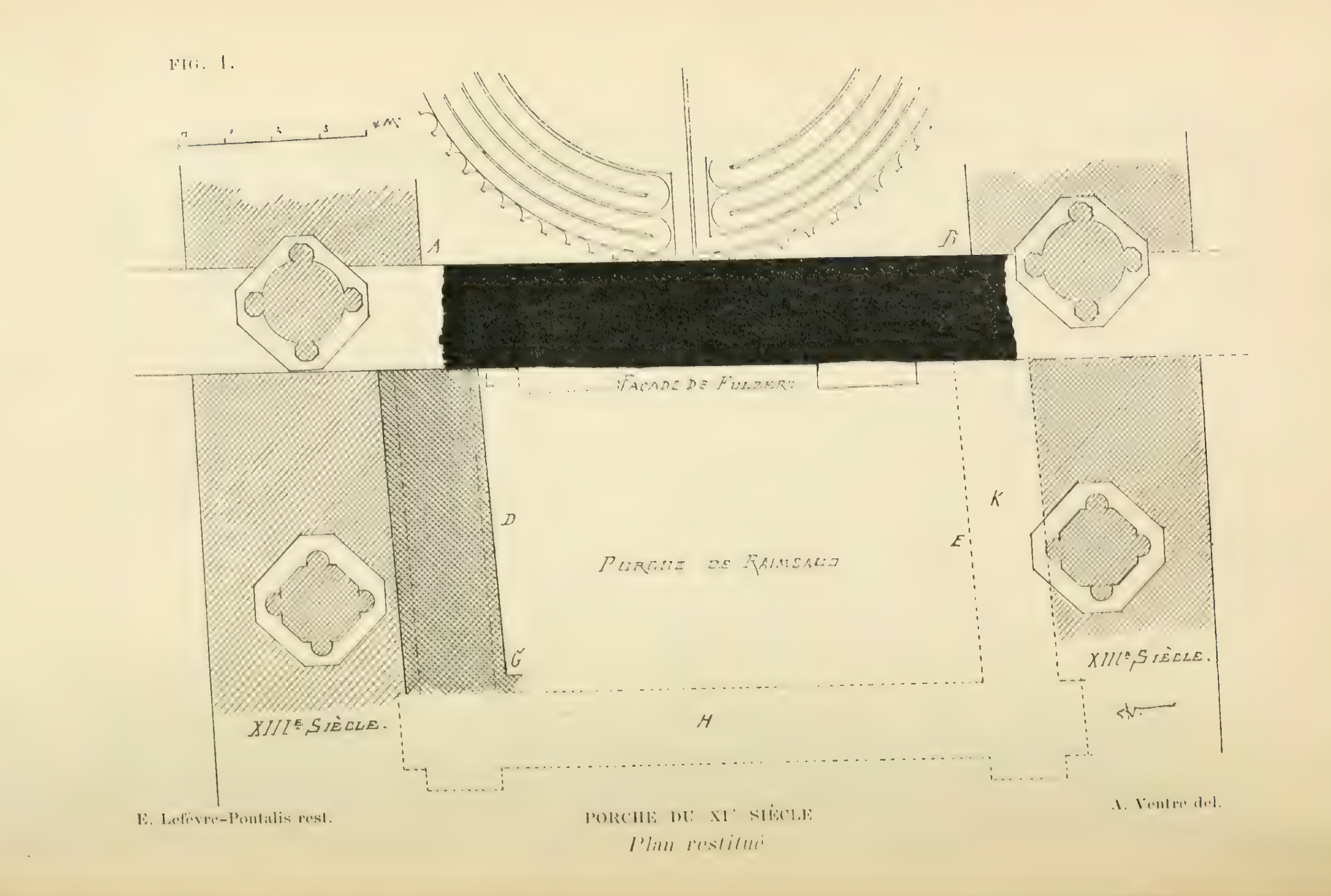
La façade de Fulbert et le porche de Raimbaud.

La première erreur que j'aurais commise, ce serait d'avoir affirmé que le gros mur A B, tangent au labyrinthe, est le soubassement de la façade de la cathédrale de Fulbert. Son alignement serait inexact : voici comment M. Mayeux essaie de le démontrer. Du côté sud, j'ai fait soigneusement dégager sur ses trois faces un ressaut du XII[e] siècle plaqué obliquement après coup contre cette façade. J'ai même figuré son appareil avec les chaînages d'angle sur une planche spéciale [1], mais M. Mayeux prétend que la face occidentale de ce ressaut donne un alignement qui ne se raccorde pas avec le parement du mur. Or, j'ai vu parfaitement comment les maçonneries se rejoignent, puisque ce ressaut, large de $2^{m}15$, fait au nord une saillie de $0^{m}62$ et au sud une saillie de $0^{m}50$. D'ailleurs, M. Mayeux reconnaît plus loin que ce ressaut et celui qui fait pendant du côté nord sont des contreforts, puisqu'il me reproche de les avoir supprimés dans la restitution du porche de Raimbaud pour la bonne raison qu'ils n'existaient pas au XI[e] siècle.

Ce qu'il était important de constater, c'était l'existence de ce mur dans l'axe de la nef, son épaisseur de $2^{m}25$ et la nature de sa maçonnerie qui n'est pas en mauvais appareil, ni en moellons, comme le prétend M. Mayeux, mais en blocage de silex noyé dans du mortier très dur entre deux parements de petites pierres cubiques irrégulières. Si je l'ai identifié avec celui de la façade de Fulbert, c'est qu'il coïncide avec le point où s'arrêtaient les bas-côtés de la crypte vers 1024, avant leur prolongement d'une travée jusqu'au pied des deux tours au XII[e] siècle. M. Mayeux s'étonne que ce mur ne renferme pas la trace d'une porte, mais à mon avis son niveau actuel n'atteint pas celui du seuil primitif. On se trouve en présence d'un mur de fondation et non pas d'un mur en élévation. Voilà pourquoi il ne présente aucune trace de baie, de même que les autres façades découvertes dans la première travée de la nef et entre les deux clochers.

[1] *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, t. XIII, p. 4.

FIG. 1.



E. Lefèvre-Pontalis rest.

A. Ventre del.

PORCHE DU XIe SIÈCLE

Plan restitué

Dans un article précédent [1], M. Mayeux a prétendu que la nef de la cathédrale de Fulbert était enfouie sous celle du XIII[e] siècle, mais, si ses travées communiquaient avec les bas-côtés de la crypte, les murs adossés au terre-plein dans les galeries souterraines seraient des maçonneries de remplissage au lieu de faire corps avec les pilastres intermédiaires [2]. En outre, on verrait les angles des anciennes piles et le revers des grandes arcades. D'ailleurs, si le dallage de la nef du XI[e] siècle avait été au niveau ou même plus bas que le carrelage actuel de la crypte, on aurait trouvé la trace de baies latérales en descendant à 3[m]65 de profondeur contre le mur du nord du porche de Raimbaud, dont les substructions étaient caractérisées par des bavures de mortier [3].

On m'a reproché de ne pas avoir fouillé le sol plus profondément devant la façade de Fulbert, dans l'espoir de retrouver le portail central dont le seuil aurait coïncidé avec le dallage de la crypte. Cette théorie, qui se trouve énoncée dans l'ouvrage de M. l'abbé Hénault [4] et que M. Mayeux s'efforce de rajeunir, est absolument contredite par une fouille faite vers 1849. M. Lassus fit pratiquer dans la première travée de la crypte une galerie de sondage horizontale, longue de deux mètres, qui s'enfonçait sous le terre-plein de la nef, mais il n'a rencontré aucune construction [5]. Il est possible qu'un mur de façade plus ancien passe au centre du labyrinthe, mais en l'absence de tout plan des fouilles de 1849, il est difficile d'être aussi affirmatif que M. Lecocq sur ce point. Si je n'ai pas fouillé en arrière des fondations de la façade de Fulbert, c'est que la remise en état du labyrinthe aurait été très coûteuse.

M. Mayeux nie l'existence des soubassements du porche de Raimbaud du côté nord et supprime du même coup le texte

[1] *L'abside de la cathédrale de Chartres du III[e] au XIII[e] siècle* dans les *Mémoires de la Soc. arch. d'Eure-et-Loir*, t. XIII, p. 49.

[2] Cf. E. Lefèvre-Pontalis. *Le puits des Saints-Forts et les cryptes de la cathédrale de Chartres* dans le *Bulletin Monumental*, t. LXVII, 1903, p. 398.

[3] E. Lefèvre-Pontalis. *Les façades successives de la cathédrale de Chartres au XI[e] et au XII[e] siècle*, fig. 2.

[4] *Recherches historiques sur la fondation de l'église de Chartres*, p. 430.

[5] Paul Durand. *Monographie de Notre-Dame de Chartres*, p. 4.

de l'obituaire qui fait mention du porche ajouté par ce chanoine devant la façade de la cathédrale de Fulbert, vers le milieu du XIe siècle [1]. Si je n'ai pas retrouvé le mur méridional K de ce porche dont les fondations furent sans doute arrachées au XIIIe siècle, il n'en a pas moins existé. Ce que j'ai bien constaté, c'est que l'architecte du XIIIe siècle avait adossé les substructions des deux premières travées contre celles du mur nord D du porche de Raimbaud qui venait buter en L contre la façade de Fulbert. Ce mur a 1m90 d'épaisseur et ses assises de moyen appareil sont reliées par de gros joints. J'ai reconnu également qu'à six mètres de la façade, au point marqué G sur mon plan, il se retournait d'équerre vers le sud et qu'il avait été coupé quand on avait établi les fondations de la première façade du XIIe siècle qui se trouvait en arrière des tours.

Cette observation m'a permis de soutenir que le porche de Raimbaud mesurait six mètres de largeur dans œuvre et que sa façade H se trouvait dans l'axe de la première travée de la nef actuelle. J'ai eu soin de faire remarquer également que le parement seul du mur occidental de ce porche s'était conservé au revers sur une longueur de 0m25 et que l'angle nord-ouest avait été pioché pour établir les fondations de la cathédrale gothique.

La coupure qui existe entre le retour d'angle du porche de Raimbaud et les substructions de la première façade du XIIe siècle est parfaitement indiquée dans la coupe C H relevée par M. Mouton [2] et dans une planche de mon article [3], mais ce fait bien constaté n'empêche pas M. Mayeux de prétendre que le mur du porche de Raimbaud passe par dessus les fondations de la façade bâtie derrière les tours au XIIe siècle, ce qui est absolument faux. Pour trouver un moyen de réfuter ma théorie, il me fait dire que le retour

[1] Obiit Ragemboldus, subdiaconus et canonicus Sancte Marie, qui dedit magnam partem sue possessionis ad edificationem vestibuli frontis hujus aecclesiæ. René Merlet et l'abbé Clerval. *Un manuscrit chartrain du XIe siècle*, p. 159.

[2] Cette coupe d'ensemble de la fig. 2 reproduit la face h g e d c b dont parle M. Mayeux.

[3] *Mémoires de la Société*, t. XIII p. 8.

d'angle du porche en question vient buter contre un massif du XIIIe siècle, tandis que j'ai eu soin d'imprimer « massif du XIIe siècle », ce qui est bien différent. M. Mayeux critique ensuite ma restitution du plan du porche de Raimbaud, sous prétexte qu'au retour d'angle G le mur de sa façade n'a plus que $0^{m}71$ d'épaisseur aujourd'hui et que je lui donne $1^{m}50$ pour y mettre une porte et des baies jumelles, mais faut-il répéter encore que l'épaisseur de ce mur était plus grande au XIe siècle et qu'une amorce de son parement fut seule conservée au XIIIe siècle?

Comme le mur du nord D avait $1^{m}90$ en fondation, je me suis autorisé à donner $1^{m}50$ en élévation à la façade de ce porche, en restituant son plan primitif par des lignes pointillées. On devait y monter par un escalier de plusieurs marches quand la tour du nord fut bâtie. M. Mayeux dit qu'il n'y a plus rien en cet endroit, mais le retour d'équerre du mur du porche vers le sud, au point G, prouve la direction de son alignement. On arracha ses fondations vers le milieu du XIIe siècle pour établir celles de la façade qui fut montée derrière les tours à cette époque. En creusant la cave du calorifère dans le croisillon nord en 1893, on a découvert les soubassements d'un porche du même genre qui avait été bâti aux frais du chanoine André, mort vers 1090, suivant une mention de l'obituaire. M. Merlet, qui a rendu compte de ces fouilles, évalue le terre-plein de ce porche à 11 mètres de longueur sur $8^{m}50$ de largeur [1]. Cette dernière dimension est identique à la largeur hors œuvre de l'ancien porche de la façade.

La façade de la cathédrale de Fulbert devait être percée d'un portail en plein cintre dans l'axe de la nef et de deux fenêtres latérales qui éclairaient les bas côtés. C'est une disposition tout à fait normale et M. Mayeux l'avait lui-même adoptée dans une étude antérieure [2] quand il admettait aussi que cette cathédrale avait deux étages, mais aujourd'hui, comme il a changé d'avis, il soutient que j'ai fait une œuvre d'imagination.

[1] *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, t. X, p. 302.

[2] *La façade de la cathédrale de Chartres du Xe au XIIIe siècle*, fig. 7 et 8.

Les deux autres façades primitives.

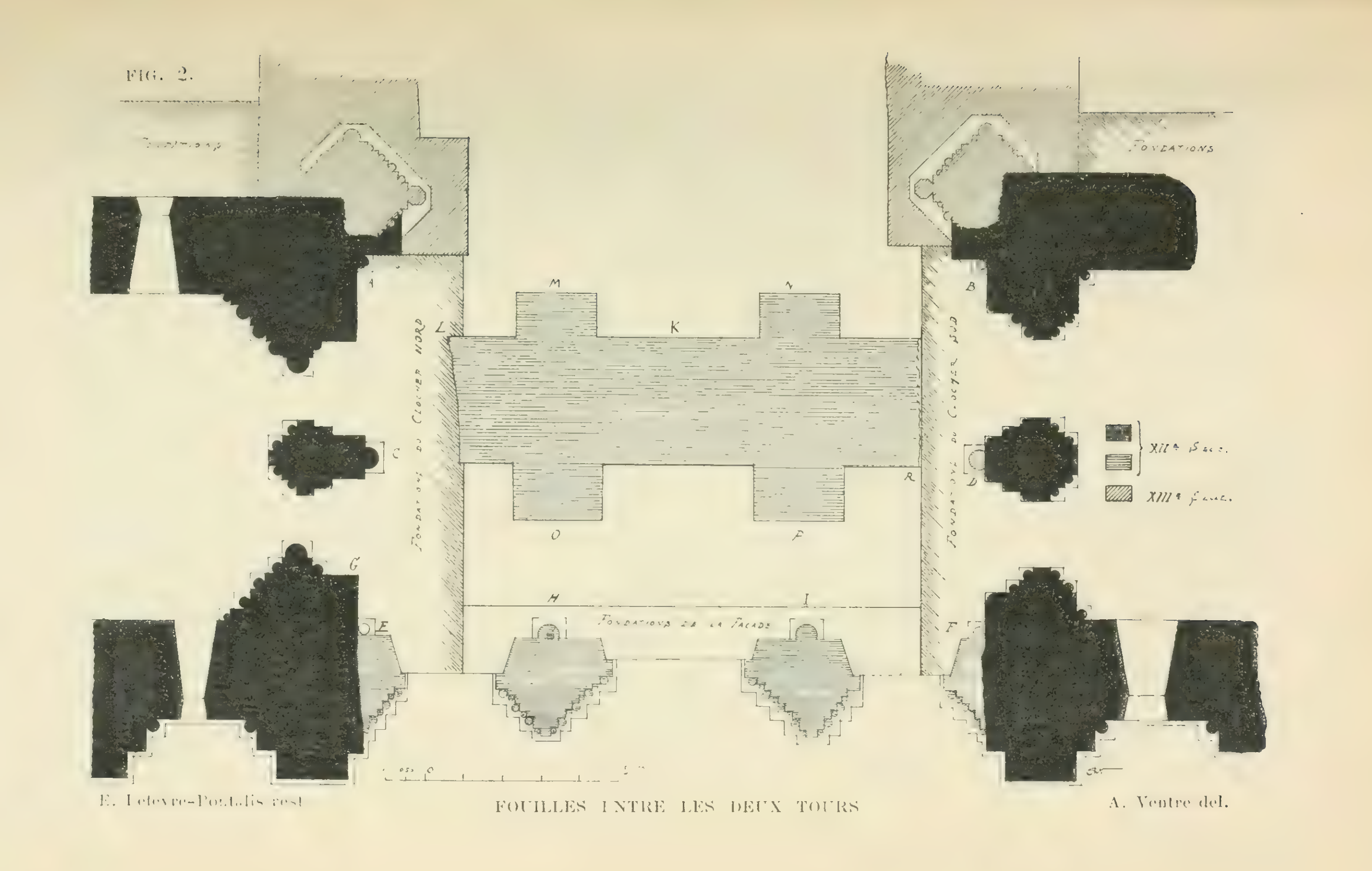
En prétendant que l'évêque Thierri, qui consacra la cathédrale de Fulbert en 1037, avait ajouté deux travées à la nef, M. Mayeux s'expose à la critique, car les fouilles n'ont pas confirmé ce remaniement. Il ne veut pas admettre l'existence successive derrière les deux clochers du porche bâti par le chanoine Raimbaud vers 1050 et d'un second porche construit vers le milieu du XIIe siècle qui était précédé des trois portails de la façade actuelle, mais il ne donne pas son opinion sur le gros mur large de 1m97 que j'ai découvert dans l'axe de la première travée de la nef et qui est flanqué de ressauts à l'intérieur et à l'extérieur. Je ne répéterai pas ce que j'ai dit au sujet de ce mur dans mon étude précédente [1], mais comme j'ai reporté sur ses fondations la première façade du XIIe siècle, en faisant observer qu'on avait remonté après coup des piles carrées désignées par les lettres M et N sur mon plan général des fouilles [2], on peut se demander pourquoi j'ai attribué ces substructions au XIIe siècle plutôt qu'au XIe siècle.

J'ai remarqué d'abord que cette maçonnerie ne ressemblait en rien à celle de la façade de Fulbert, revêtue de petites pierres cubiques, et à celle du mur nord du porche de Raimbaud, dont les assises de moyen appareil sont reliées par de gros joints. Ce qui caractérise les fondations de la première façade du XIIe siècle, ce sont les chaînages d'angle de ses ressauts. Or, ces chaînages se retrouvent sur le soubassement du contrefort plaqué après coup contre la façade de Fulbert du côté sud et sur le gros mur enfoui dans l'axe des deux tours qui vient recouvrir les substructions du clocher nord. D'ailleurs, j'ai constaté qu'on avait coupé le mur de façade du porche du XIe siècle pour établir les importantes fondations mises au jour dans la première travée de la nef. Il faut donc les attribuer à une date moins reculée.

[1] *Mémoires de la Société*, t. XIII, p. 8 à 14.

[2] *Ibid.*, p. 2.

FIG. 2.



E. Lefèvre-Pontalis fecit

FOUILLES ENTRE LES DEUX TOURS

A. Ventre del.

La dureté et la couleur grise ou rougeâtre des mortiers accentuent encore la différence entre ces maçonneries qui ne sont pas établies en gradins, comme les soubassements de la cathédrale gothique. Enfin, les bases et les chapiteaux des deux colonnes engagées au revers de la façade, qui portaient des voûtes d'ogives quand les trois portails romans étaient derrière les tours, ont achevé de me convaincre que les fondations de cette ancienne façade ne pouvaient pas être antérieures au milieu du XIIe siècle.

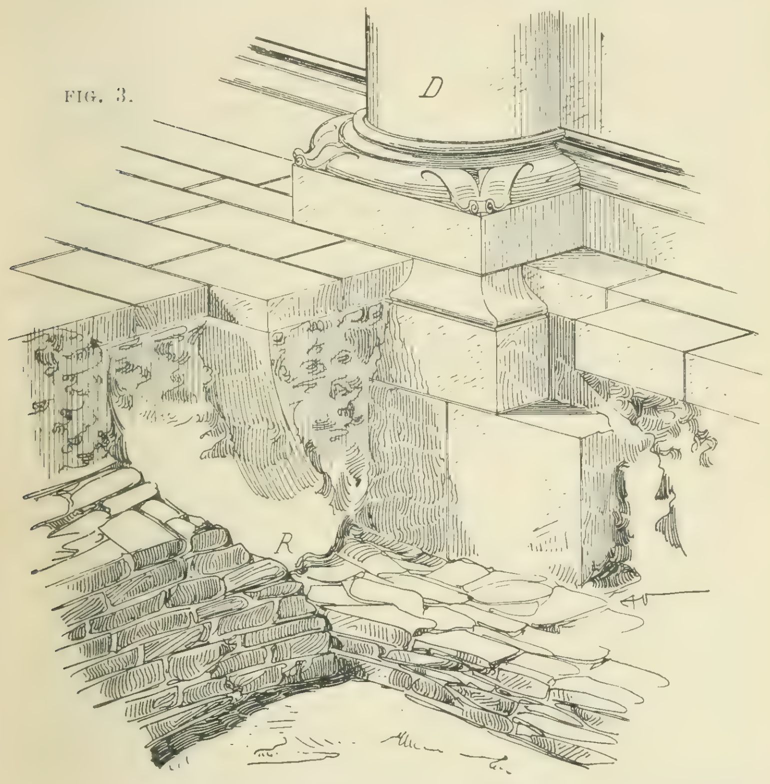
Avant d'étudier la restitution des faces des deux clochers comprises aujourd'hui dans l'intérieur de la cathédrale, je tiens à rendre compte d'une nouvelle fouille que j'ai faite pour éclaircir le problème de la façade K qui s'élevait à 4^{m}50 derrière la façade actuelle. Son axe correspond à peu près avec celui des arcades voisines de la première travée de la nef qui donnent accès dans les chapelles basses des clochers. Le 21 mai 1901, j'avais reconnu l'existence de ses fondations, larges de 3^{m}35, et des contreforts M et N qui se trouvent au revers. J'avais fait dégager également le contrefort occidental O, large de 2^{m}25, qui fait une saillie de 1^{m}46 sur le nu du mur. Une fouille récente, en date du 5 juin 1903, a mis au jour le contrefort P dont M. Mayeux contestait l'existence. Séparé des fondations du clocher sud par 2 mètres de distance, il mesure 2^{m}32 de largeur et 1^{m}47 de saillie. Ses grandes assises en pierre de Berchères viennent s'engager dans le blocage du mur, comme celles des autres contreforts. Cet appareil offre beaucoup de ressemblance avec les fondations de la façade primitive du XIIe siècle découvertes dans la première travée de la nef.

Il y a deux ans, j'avais étudié la jonction de ce gros mur avec les fondations du clocher nord qui débordent de 2^{m}50 vers le sud. J'avais constaté que les derniers lits du blocage de cette façade venaient recouvrir les soubassements de la tour du nord au point marqué L sur le plan. Il fallait donc en conclure que la façade en question était postérieure à la construction du clocher nord. La curiosité archéologique m'a poussé à étudier le raccord de ses fondations avec celles de la tour du sud au point R. Le 5 juin 1903, les terrassiers ont rencontré, à 0^{m}70 de profondeur, le blocage de ce gros mur, tandis que les fondations du clocher sud, en saillie de 1^{m}61

vers le nord, se trouvent à 0m 25 en contrebas, soit à 0m 95 sous le dallage. J'avais déjà remarqué cette différence de niveau au pied de la tour du nord dont les fondations sont plus larges, mais en dégageant quelques silex à la pince, j'ai reconnu, d'accord avec tous les hommes du métier, que l'architecte du clocher sud avait coupé le mur K pour établir les soubassements de cette tour du côté nord.

Cette façade aurait donc été commencée après le clocher

FIG. 3.



FOUILLE AU PIED DU CLOCHER SUD A. Ventre del.

nord et elle serait antérieure au clocher sud. Sa date se placerait entre 1135 et 1145. Au lieu de la regarder comme une façade provisoire établie pendant le démontage des trois portails pour fermer la cathédrale, suivant ma première opinion, je crois qu'elle correspond à un projet abandonné

en cours d'exécution. L'architecte qui éleva derrière les deux tours la première façade du XIIe siècle, dont les trois portails romans et les trois fenêtres faisaient partie, aurait songé tout d'abord à l'avancer vers l'ouest en bouchant l'une des entrées de la chapelle basse du clocher nord, mais, quand la construction de la tour du sud fut décidée, il dut renoncer à poursuivre les travaux de cette façade, car on ne voit aucune trace de collage sur la pile centrale des deux tours où le mur serait venu buter.

J'ai dit que les fondations de ce mur mesuraient 3^{m}35 d'épaisseur. Or, celles de la façade actuelle, dont le mur est épais de 2^{m}15 au niveau du seuil, débordent de 0^{m}90 au revers des portails et ne doivent pas être inférieurs à 3^{m}95. Néanmoins, grâce aux ressauts O et P, on pourrait transporter les trois portails sur le mur K, en trouvant la place nécessaire pour le développement des deux piles de la porte centrale, qui mesurent 3^{m}14 à la base dans leur plus grande épaisseur en y comprenant le socle de la colonne engagée du côté de la nef, mais on se heurterait à des difficultés d'agencement insolubles avec les piles qui séparent les deux entrées des chapelles situées sous les clochers.

La tour du nord

Dans son nouvel article, M. Mayeux répète un certain nombre d'idées fausses sur la date et sur les dispositions primitives de la tour du nord. Il suppose d'abord que ce clocher fut bâti dans les premières années du XIIe siècle, tandis que sa construction ne doit pas avoir été commencée avant le grand incendie du 5 septembre 1134. Son opinion est en désaccord absolu avec la date des plus anciennes donations pour l'œuvre de la tour faites par l'archidiacre Gautier, qui mourut en 1134 et 1138, et par l'archidiacre de Blois, Ansgerius, dont le décès se place entre 1139 et 1142 [1]. Les expressions « ad opus turris, ad edificationem turris », qui se trouvent employées dans le nécrologe, prouvent bien qu'il s'agissait alors de la construction d'une seule tour.

[1] De Lépinois et L. Merlet. *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, t. III, p. 124 et 131.

La présence de l'arc en tiers-point dans les arcatures et dans les archivoltes des baies de cette tour démontre qu'il faut éloigner plutôt que rapprocher sa date du commencement du XII[e] siècle. D'ailleurs on y travaillait encore en 1145 d'après le texte de Robert de Torigny « ecclesie cujus turres tunc fiebant [1] ». Ce qui permettrait de vieillir la tour du nord, si l'on en croit M. Mayeux, ce serait la taille en arête de poisson visible sur quelques assises, mais il est inexact d'affirmer que cette taille cessa d'être employée vers 1100; elle persista au contraire jusqu'au milieu du XII[e] siècle où l'usage de la bretture se répandit de plus en plus. Le profil assez lourd des bases indique simplement que cette tour est antérieure à celle du sud, mais l'absence de griffes ne prouve nullement que les colonnes du clocher nord furent appareillées dans les premières années du XII[e] siècle, car les colonnettes des trois portails de la façade en sont également dépourvues. Enfin M. Mayeux cherche à fixer l'époque de la construction des tours de Chartres, en les comparant au clocher de la Trinité de Vendôme dont le beffroi aurait porté la date de 1163 et le nom du charpentier F. Brenière, d'après un rapport manuscrit de M. l'architecte Lenormand en 1841 [2], mais rien ne prouve l'authenticité d'une pareille inscription. L'ancien beffroi de ce clocher, remplacé en 1872, n'était pas antérieur au XVI[e] siècle, suivant l'opinion de M. Louis Martellière, architecte [3] et il devait remonter à l'époque où l'abbé Antoine de Crevent, mort en 1539, avait donné le gros bourdon.

Est-il vrai, comme M. Mayeux le suppose, que la voûte d'ogives de la chapelle basse du clocher nord ait été ajoutée après coup ainsi que les colonnettes d'angle ? Le profil de ses nervures, dont les trois tores sont engagés dans un dosseret central et dans deux angles rentrants, est plus archaïque que celui des ogives inférieures de la tour du sud, garnies de trois boudins et de gorges intermédiaires. En outre, sous le clocher nord, les nervures sont ornées de dents de scie sur

[1] *Historiens de la France*, t. XIII, p. 290.

[2] *Archives de la Commission des Monuments historiques*, Loir-et-Cher, n° 285, p. 7.

[3] *Bulletin de la Société archéologique du Vendômois*, 1884, p. 200.

leurs faces latérales, comme les deux arcades en tiers point qui décorent cette tour du côté sud : c'est une preuve de l'unité de l'ornementation. Les colonnettes qui soutiennent les ogives et les formerets de la voûte ne font pas corps avec la maçonnerie, mais on peut observer le même défaut de liaison dans les arcatures des faces ouest et nord de la même tour, au revers de la double entrée de la chapelle basse et sous la tour méridionale. Comme les assises des angles rentrants sont engagées dans le mur, l'architecte avait bien prévu l'emplacement de toutes les colonnettes.

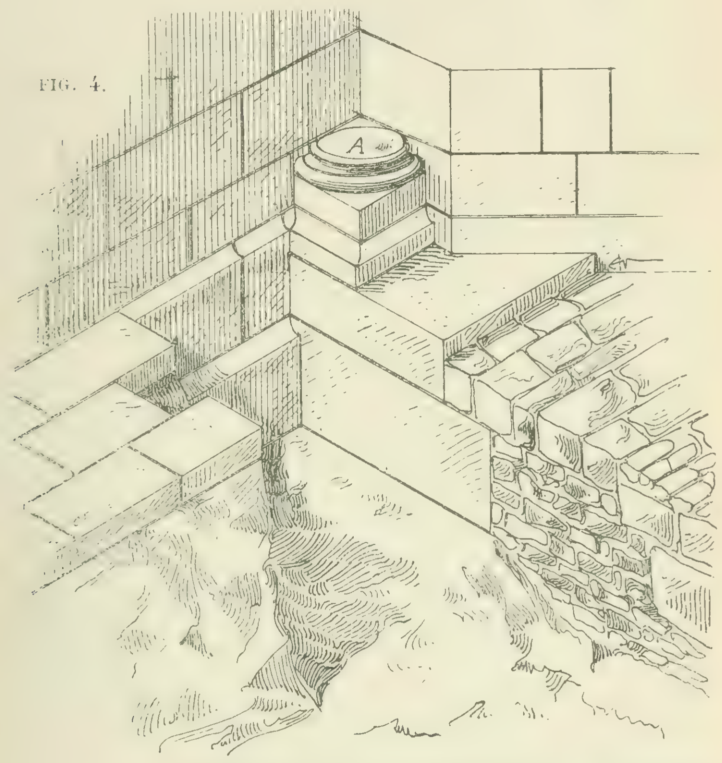
Je m'étonne que M. Mayeux m'épargne une critique à propos de la petite porte ouverte après coup sur la face nord de la même tour, car il m'accuse d'ignorer des règles élémentaires de construction au sujet d'un percement identique pratiqué à la base de la tour du sud du côté du midi. Cette porte est encadrée à l'intérieur par un arc en tiers point, mais sa voussure en plein cintre traverse le mur obliquement et le cordon torique, qui encadre les claveaux à l'extérieur, vient s'engager à gauche dans deux assises d'un contrefort entaillées pour le recevoir, à $0^{m}50$ au-dessus du sommier. Les joints du jambage gauche de cette porte ne coïncident pas avec ceux de la tour, ce qui prouve un remaniement dont la date se place vers le milieu du XIIe siècle.

La restitution que j'ai donnée de la face méridionale de la tour du nord était un simple croquis, mais elle m'a valu plusieurs critiques de la part de mon contradicteur qui ne veut pas admettre l'isolement complet de la tour du nord à l'époque de sa construction et qui prête à M. Lanore des réticences purement gratuites à ce sujet. En effet, voici comment s'exprime notre confrère dont je partage complètement l'opinion. « A la suite de l'incendie de 1134, on éleva en avant de la façade, vers le nord, un clocher unique tout à fait isolé, dans une situation analogue à celle du clocher de Vendôme[1]. » La figure qui accompagne le texte de M. Lanore exprime bien clairement sa pensée.

J'ai déjà développé les raisons qui m'ont fait rétablir deux arcatures en tiers point au rez de chaussée du clocher nord,

[1] *Reconstruction de la façade de la cathédrale de Chartres au XIIe siècle*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, t. XLIX, 1900, p. 32.

du côté sud, en suivant les traces laissées sur le mur par l'insertion de leurs claveaux dans les assises de la tour[2]. En les arrachant, on a créé une large rainure qui a été remplie avec du plâtre[3]. Cette remarque prouve que ces deux arca-



FOUILLES AU PIED DU CLOCHER NORD — A. Ventre del.

tures, dont les retombées communes venaient s'appuyer sur un gros chapiteau où deux griffons boivent dans un calice, avaient été montées en même temps que la tour. D'ailleurs, une fouille faite le 1er mars 1901, au pied de la colonnette de droite A, dont la base est encore visible au niveau du dallage, a permis de constater que son socle est taillé dans une assise

[1] *Mémoires de la Société archéologique*, t. XIII, p. 25.

[2] Les bords de la rainure de gauche sont bien visibles sur la pl. I parce que je les ai piochés avec une hachette.

inférieure du clocher. Cette colonnette ne fut donc pas ajoutée après coup, quand on aurait construit le prétendu porche que M. Mayeux veut placer entre les deux tours. Quant à la colonnette de gauche que j'ai restituée avec l'arcature en tiers point correspondante, on en trouverait sans doute quelques traces dans l'épaisseur de la façade [1], car la retombée des claveaux pénètre dans le mur. La colonne d'angle E, qui se trouve actuellement derrière le tambour de la porte, fut posée par Jean de Beauce en 1519 quand le chapitre le chargea d'établir une tribune d'orgue. A quel archéologue M. Mayeux espère-t-il faire croire que je puisse confondre une colonne de la Renaissance avec une colonne du XII[e] siècle?

La théorie de M. Mayeux conduirait à admettre que les deux arcatures en tiers point dont on voit la trace furent utilisées plus tard comme des arcs formerets par l'architecte du porche voûté, car elles n'ont pas été appliquées après coup et il est impossible de nier le collage évident de la façade contre le clocher nord. La restitution des contreforts de cette face de la tour soulève des problèmes plus délicats. On ne peut songer à faire porter le contrefort central sur le gros chapiteau aux deux griffons. Comme il est trop large, il viendrait masquer le boudin des deux archivoltes qui encadrent l'entrée de la chapelle et la nécessité de faire pénétrer ses assises dans le mur aurait obligé l'architecte à affaiblir la retombée des claveaux, comme Jean de Beauce l'a fait en 1519 pour encastrer une chandelle en pierre tendre. En outre, la saillie totale de ses deux ressauts, qui est de 0[m] 59, dépasserait de 0[m] 33 le bord du tailloir.

On ne peut donc proposer que deux restitutions : ou bien le pied de ce contrefort s'engageait dans un contre-mur épais de 0[m] 59, suivant ma première esquisse ; ou bien son ressaut antérieur, qui déborde de 0[m] 37 sur le précédent, s'appuyait sur un solide corbeau, tandis que sa partie postérieure, en saillie de 0[m] 22 sur le nu du mur, comme les arcatures, venait s'engager dans l'écoinçon formé par la rencontre des deux arcatures. Il ne faut pas s'étonner de voir

[1] Cette colonnette est indiquée en pointillé dans l'état actuel de cette face du clocher, fig. 6.



E. Lefèvre-Pontalis phot.

FACE SUD DU CLOCHER NORD

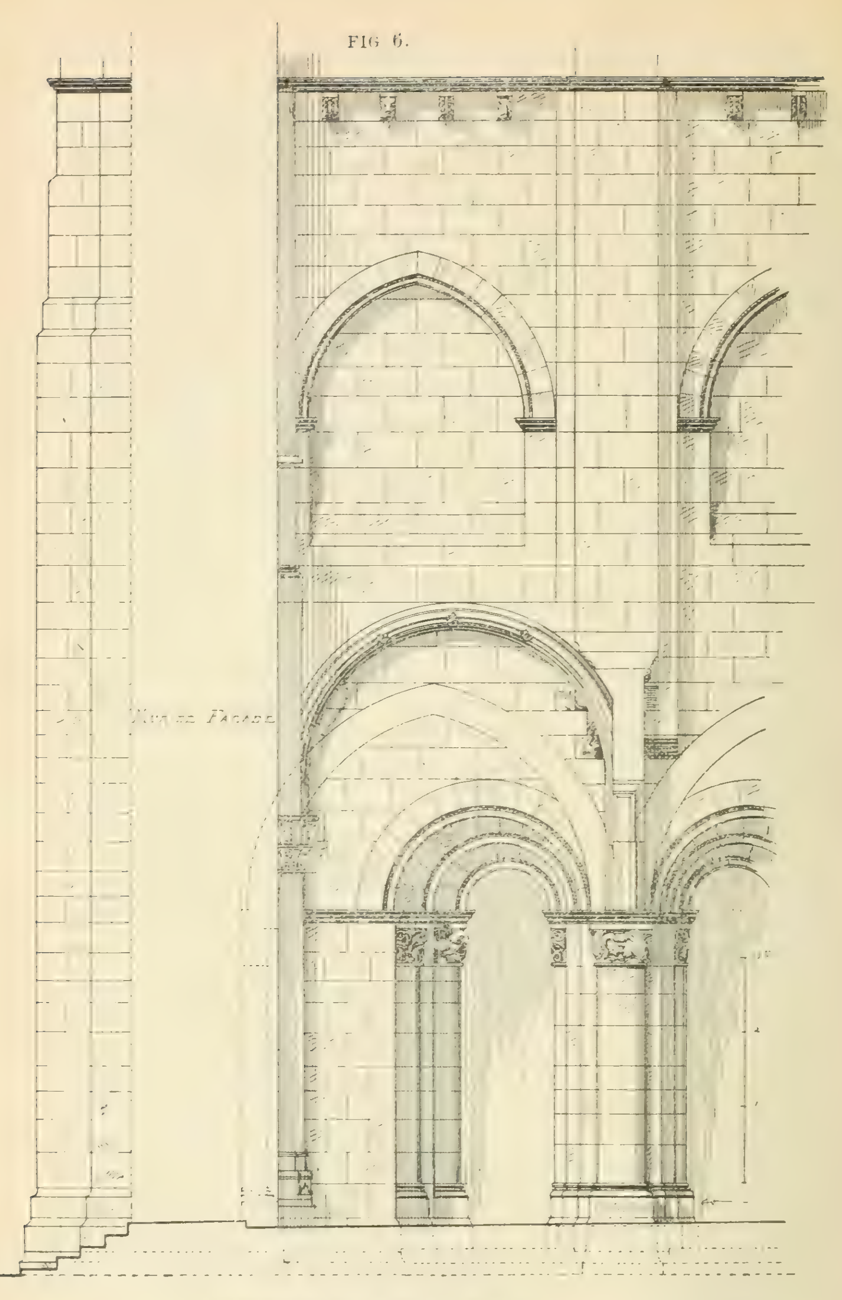
un contrefort porté sur un corbeau, car les architectes du XIIe siècle ont employé des artifices du même genre pour soutenir des colonnes. Ainsi, à l'entrée du transept de la cathédrale de Noyon, deux consoles ornées de rinceaux supportent des colonnes. A Fontfroide (Aude), au Thoronet (Var), à Alcobaça (Portugal) et dans d'autres églises bâties par leurs soins, les Cisterciens ont posé les colonnes des doubleaux de la nef sur des corbeaux solides [1]. A Chartres, entre le premier et le second étage du clocher sud de la cathédrale, la colonnette centrale des arcatures jumelles prend son point d'appui sur un corbeau dépourvu de moulures [2].

C'est Jean de Beauce qui a modifié cette disposition au XVIe siècle, quand il fut chargé de monter une tribune d'orgue dont le plancher devait être établi au-dessus de la clef du portail central. Il coupa en sifflet du côté gauche toute la base du contrefort pour loger la retombée d'une nouvelle arcature qui s'appuie sur une longue colonne d'angle et sur le gros chapiteau de la pile centrale, puis il fit piocher le sommier commun des deux arcatures primitives et les assises du clocher pour y loger une chandelle et cinq morceaux de pierre tendre. A droite, il ne fit pas abattre l'arête du premier ressaut de l'ancien contrefort et comme on voit à gauche les arrachements de trois assises superposées sous la retombée de l'arcature du XVIe siècle, il faut bien en conclure que le pied du contrefort central se trouvait au-dessous de la clef des deux arcatures du XIIe siècle. Je ne crois pas qu'on ait pu découper ses assises inférieures après coup dans l'épaisseur du contre-mur.

Le gros contrefort de droite, engagé dans l'angle sud-est de la tour du nord, est masqué par le faisceau des colonnettes du XIIIe siècle qui portent les grandes voûtes d'ogives à l'entrée de la nef. Il était flanqué d'une colonne, comme le contrefort correspondant du clocher sud. Le chapiteau et le dernier tambour de cette colonne, visibles sur la photographie que je dois à l'habileté de M. l'abbé Métais, est engagé dans

[1] L'abside de la cathédrale de Poitiers commencée vers 1162, est épaulée par des colonnes qui reposent sur des corbeaux. Dans l'église d'Évron (Mayenne) qui date du XIVe siècle, on voit également au carré du transept quatre consoles richement sculptées sous les colonnettes des doubleaux.

[2] Cf. pl. IX.

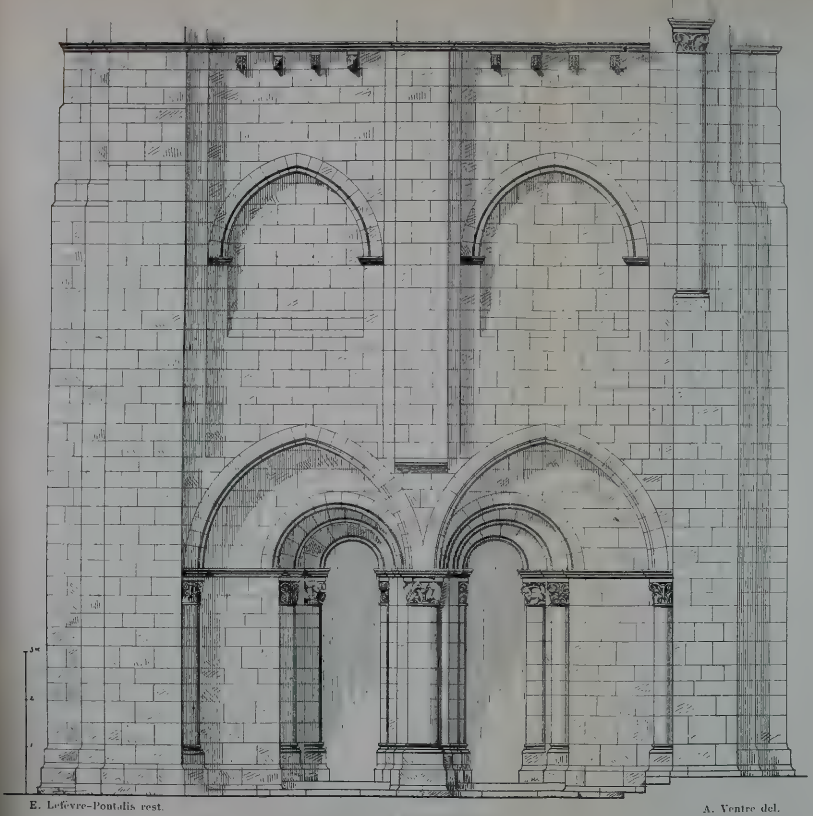


FACE SUD DU CLOCHER NORD
Etat actuel.

A. Ventre del.



E. Lefèvre-Pontalis



E. Lefèvre-Pontalis rest.

A. Ventre del.

FACE SUD DU CLOCHER NORD

Restitution.

les assises du XIIIe siècle à la hauteur de la corniche qui passe sous les baies du clocher. La tablette moulurée qui vient buter contre l'astragale est un raccord posé au XIIIe siècle et dépourvu de petites dents de scie. L'arrachement, qui se trouve à la base du dosseret, à droite du glacis supérieur d'une des arcatures hautes encore intactes, marque le niveau du retrait destiné à loger le socle de la colonne engagée. D'ailleurs, la saillie du gros contrefort au niveau du sol était de 1^{m}13, comme une fouille a permis de le constater.

FIG. 6.

COLONNE D'ANGLE DU CLOCHER NORD

Passons au contrefort de gauche englobé dans la façade. Au-dessus de l'appui de la fenêtre voisine de la tour du nord, on voit actuellement un retour d'angle à l'intérieur et trois décrochements du même genre à l'extérieur. Le mur de façade, dont l'épaisseur est de 2^{m}15, ne doit renfermer qu'un contrefort large de 1^{m}75 et un ressaut de 0^{m}40 du côté de la nef où venait se loger la colonnette S de l'arcature de gauche[1]. J'avais d'abord supposé que ce grand contrefort était flanqué d'une colonne engagée, comme celui de droite, par une raison de

[1] Cf. fig. 13.

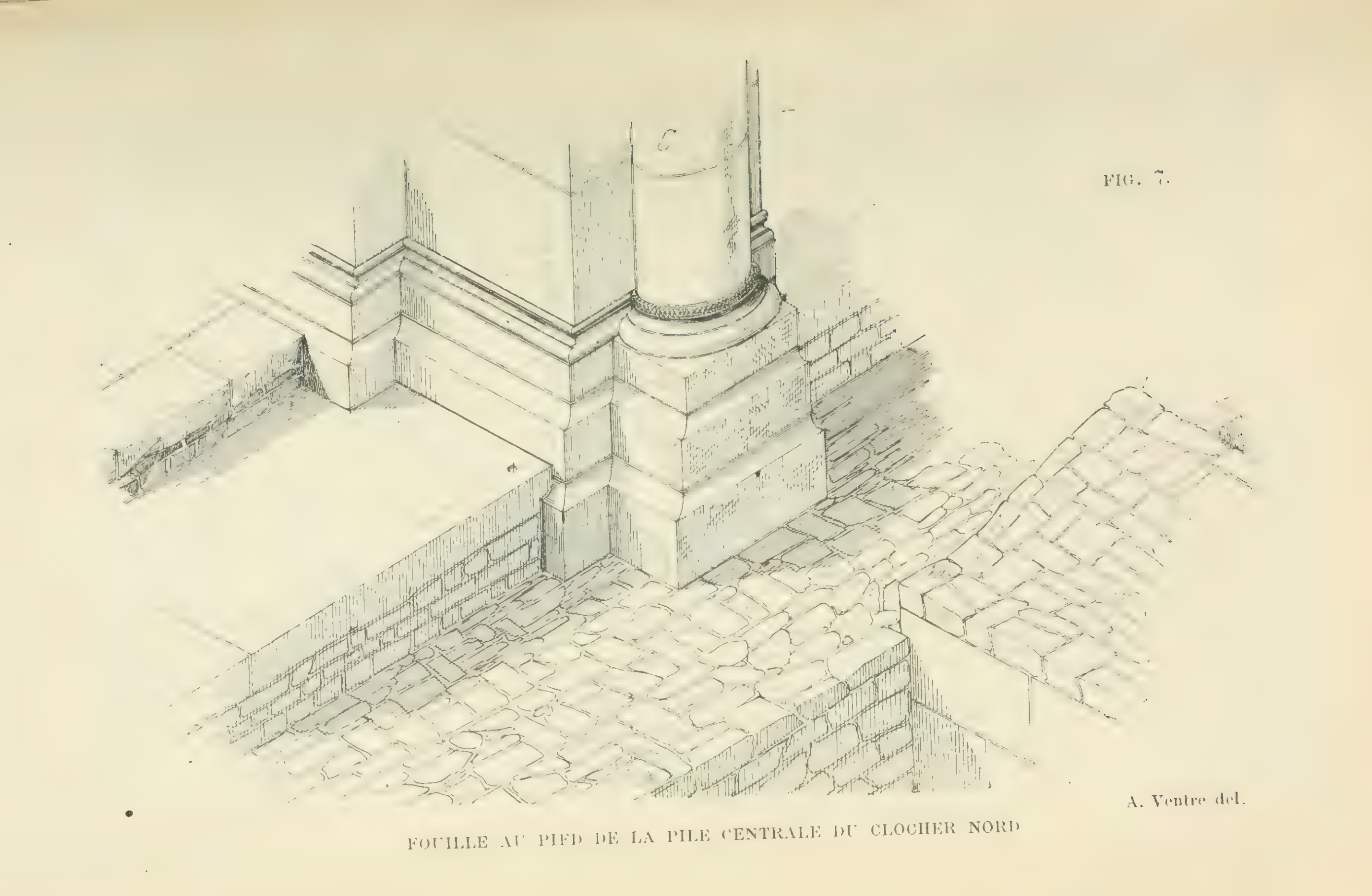
symétrie, mais je n'avais pas prêté une attention suffisante à deux petits glacis visibles au dehors contre la façade, qui viendraient buter maladroitement sur le fût si on se décidait à le rétablir. Le second de ces glacis qui se trouve à trois assises au-dessous de la corniche du premier étage de la tour se répète sur les gros contreforts de l'ouest et du nord. Cette observation m'a conduit à supprimer la colonne engagée sur les deux contreforts englobés dans le mur de façade. En outre, comme la tablette qui passe sous les baies des clochers pénètre dans la façade à l'extérieur, il aurait fallu placer les chapiteaux de ces colonnes engagées à un niveau plus bas que les autres.

Une fouille sous le tambour du portail adossé au clocher nord, faite le 5 juin 1903, n'a pas permis de déterminer la saillie primitive du gros contrefort au niveau du sol, parce que ses assises de soubassement ont été arrachées, mais à l'extérieur, au niveau du tympan de la porte, on voit qu'il fut entaillé de 0^{m} 45 environ pour loger le moissonneur et le batteur séparés par le signe du cancer ainsi que la retombée du cordon de l'archivolte[1]. Le grand contrefort de l'ouest, dont la saillie est de 0^{m} 72 et la largeur de 1^{m} 87, n'a subi aucune modification. Il était séparé du contrefort sud par un simple ressaut qui a été pioché de 0^{m} 10 sur sa face méridionale, comme je l'ai déjà dit, et qui mesurait à l'origine 0^{m} 48 sur ses deux côtés. Aux angles nord-ouest et nord-est de la tour, les gros contreforts sont séparés par deux ressauts, mais si l'on rétablit cette disposition à l'angle sud-ouest, on réduit le contrefort du sud à 1^{m} 25 de largeur, ce qui semblerait bien faible en comparaison des autres qui mesurent 1^{m} 87.

Avant d'étudier la restitution de la face nord de la tour du sud qui fait pendant à celle dont je viens de parler, je voudrais élucider la question très importante du niveau du sol primitif entre les deux clochers. Au moment où la tour du nord sortait de terre vers 1135, le niveau du sol était de six centimètres plus haut que le pavage en grès qui se trouve au pied des marches de la façade. La première assise du contrefort de l'ouest, qui se trouve au ras des pavés, présente

[1] Cf. De Lasteyrie. *Études sur la sculpture française au moyen âge*, pl. II.

FIG. 7.



A. Ventre del.

FOUILLE AU PIED DE LA PILE CENTRALE DU CLOCHER NORD

un cavet pioché sur la face principale, mais intact sur le côté sud contre la première marche de la façade. Ce cavet n'était pas destiné à être invisible. Je l'ai retrouvé au même niveau sous le dallage dans une fouille faite au pied de la colonnette A le 1er mars 1901. Il se continue sur le mur à gauche de cette colonnette, mais il ne se retourne pas sur son socle dont le cavet est taillé dans la seconde assise. Comme la première assise du contrefort de droite, mise au jour dans la même fouille, est en saillie de $1^{m}52$ sur le nu du mur et mesure $0^{m}29$ de hauteur, il y avait sans doute deux marches sur cet alignement pour rattraper le pied de l'escalier qui montait au porche de Raimbaud devant la façade de Fulbert.

Pour restituer le socle de la colonne C de la pile centrale, dont le chapiteau est orné de deux griffons buvant dans un calice, j'ai fait creuser à son pied, le 24 août 1903, un trou profond de $0^{m}78$ jusqu'aux fondations de la tour du nord. Au niveau du dallage, on a retrouvé le cavet supérieur taillé dans une pierre de $0^{m}45$ d'épaisseur et plus bas, dans une assise de $0^{m}35$, le cavet inférieur qui mesure $0^{m}13$ de hauteur et $0^{m}10$ de saillie. Ces cotes correspondent à celles des deux premières assises et des deux cavets inférieurs du contrefort de l'ouest. J'avais donc eu raison de rétablir deux assises sous le dallage actuel, contrairement à l'opinion de M. Mayeux. Entre les fondations du clocher nord et le bord inférieur du premier cavet du socle de la colonne aux deux griffons, il n'y a que $0^{m}22$, mais cette hauteur devait se réduire à $0^{m}10$, en calculant l'épaisseur du dallage.

On peut donc évaluer à $0^{m}65$ la hauteur du remblai qui fut établi contre la face sud de la tour du nord quand on a déplacé la façade. En poursuivant la même fouille sous l'arcade de la chapelle basse voisine de la façade, j'ai découvert, à $0^{m}35$ de profondeur, le seuil en pierre de Berchères qui donne le niveau primitif du dallage sous la tour. C'est une grande dalle qui arrive à $1^{m}71$ en avant de la grille, à l'angle G, presqu'à l'alignement du dosseret de la colonne C engagée dans la pile centrale. Au XIIe siècle, il fallait donc monter deux marches pour entrer dans la chapelle basse par l'une ou l'autre arcade, mais elles devinrent bientôt inutiles quand la construction du gros mur K dans l'axe des

tours entraîna la nécessité de rapporter des terres entre les clochers.

J'ai voulu connaître également l'ancien niveau du dallage au nord de la tour du sud. Le 5 juin 1903, j'ai fait pratiquer une fouille à la base de la colonne D qui occupe l'axe de la pile centrale[1]. On a trouvé le cavet du socle enfoui au ras du dallage actuel et taillé dans une assise de 0m44 de hauteur[2]. Comme les terres rapportées atteignent 0m65 d'épaisseur au bas de la face sud du clocher nord, il faut en conclure que l'espace compris entre les deux tours fut remblayé d'un pied quand on avança les trois portails. S'il y avait eu un porche entre les clochers, comme M. Mayeux le prétend, il aurait fallu des marches pour y descendre après avoir gravi celles des trois portes, car on ne peut supposer que les glacis du soubassement des tours étaient enfouis sous le dallage à l'origine.

La tour du sud.

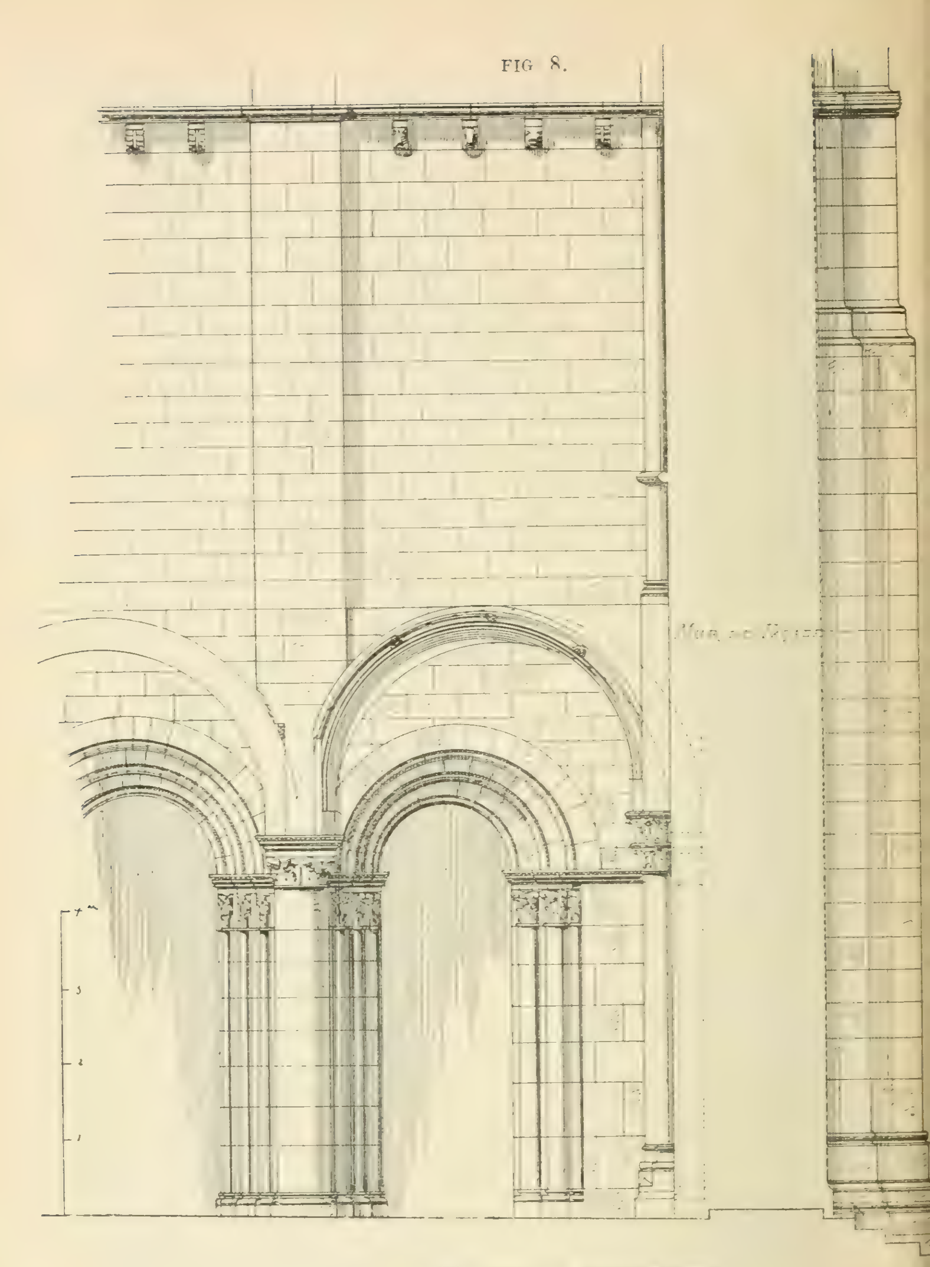
Il s'agit maintenant de discuter sur l'état primitif de la face nord du clocher sud[3]. A mon avis, les traces des deux cintres surhaussés, qui sont visibles au-dessus des grandes arcades, correspondent à deux anciennes arcatures et non pas à des formerets destinés à soutenir des voûtes d'ogives. Ces arcatures, dont la clef se trouve à un mètre plus haut que celle des arcatures en tiers-point qui leur font face sur l'autre tour, n'avaient pas été prévues dans le plan du soubassement du clocher méridional. J'avais d'abord supposé qu'on avait remonté d'une assise le gros chapiteau de la pile centrale et qu'on avait retaillé après coup les colonnettes engagées dans ses angles, car leur diamètre de 0m12 jure avec celui des autres fûts placés au revers du pilier. Un nouvel examen m'a conduit à d'autres conclusions.

L'architecte avait d'abord monté un massif central dont les quatre pilastres étaient séparés par les colonnettes

[1] Cf. fig. 3.

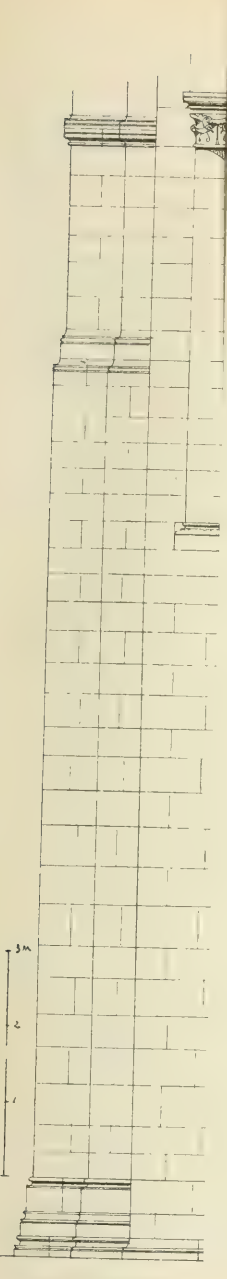
[2] En admettant un dallage épais de 0m12, l'ancien niveau se trouverait à 0m32 de profondeur.

[3] La restitution figurée p. 29, dans le t. XIII des *Mémoires de la Société archéologique* porte, par erreur, cette légende : « Face sud du clocher nord ». Il faut lire : « Face nord du clocher sud ».

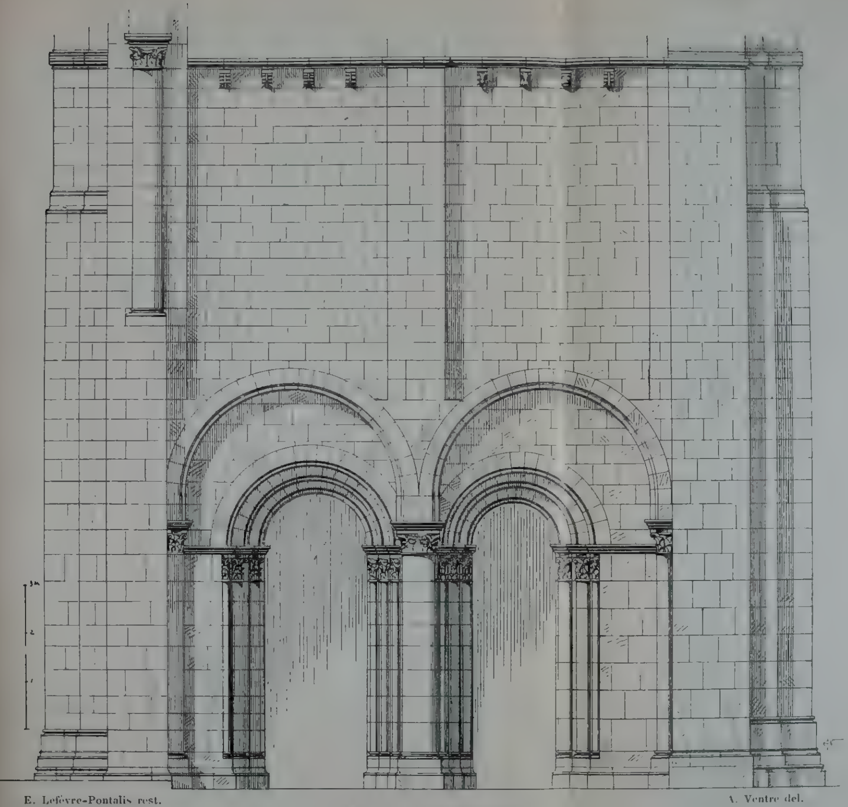


FACE NORD DU CLOCHER SUD.

Etat actuel.



E. Lefèvre-Pontalis res



E. Lefèvre-Pontalis rest.

A. Ventre del.

FACE NORD DU CLOCHER SUD

Restitution.

actuelles. Il avait déja posé le chapiteau et le tailloir du pilastre orienté au nord, lorsqu'il prit le parti d'appliquer deux arcatures contre le clocher sud, suivant la disposition adoptée par le constructeur de la tour du nord. Pour y parvenir, il adossa une grosse colonne D contre le pilastre central en plaquant son socle et en relançant quelques demi-tambours dans la pile. Il prit soin de faire concorder les joints, mais comme la place du chapiteau n'avait pas été prévue, il coupa le tailloir du pilastre et monta la grosse corbeille de feuillages au-dessus des autres chapiteaux. Cet agencement est très maladroit, car le chapiteau en question ne fait pas corps avec le sommier et son tailloir vient cacher les petits chevrons et la moitié du boudin qui se détachent sur les deux arcades de la chapelle basse. Il est évident que ce chapiteau fut plaqué après coup, mais comme son ornementation et les moulures de son tailloir sont semblables à celles des chapiteaux inférieurs, ce remaniement fut exécuté par les mêmes ouvriers.

Au centre, les deux arcatures retombaient sur la même colonne encore intacte aujourd'hui. A gauche, on retrouve encore au niveau du dallage la base de la colonnette B qui supportait les claveaux d'une arcature. Elle ne fait pas corps avec les assises de la tour, comme celle qui se trouve en face contre le clocher nord. J'en conclus qu'elle fut encastrée après coup dans l'angle du contrefort. La trace de l'arcature de droite n'est visible que du côté gauche depuis le sommier jusqu'à la clef, sous l'arcature plaquée contre le mur au XVIe siècle et soutenue par la colonnette F, mais en traçant sa courbe au compas, on voit qu'elle retombait sur une colonnette T noyée dans la façade [1], comme sur la face correspondante de l'autre clocher.

La restitution du pied des contreforts qui épaulent cette face de la tour méridionale soulève moins de difficultés que pour l'autre clocher. Le contrefort central, dépourvu de ressaut, n'aurait pu descendre sur le gros chapiteau sans couper les claveaux des arcatures et de la dernière voussure des arcades de la chapelle. Il venait donc s'engager dans l'écoinçon des deux arcatures, comme l'indiquent du côté

[1] Cette colonnette est indiquée en pointillé dans la fig. 8.

gauche deux assises en pierre de Berchères dont l'autre moitié fut remplacée par de la pierre tendre au XVIe siècle. En 1519, Jean de Beauce fit également piocher l'écoinçon pour y encastrer du moellon et relia la base du contrefort au tailloir du chapiteau par une longue pierre en délit qui forme le sommier de l'arcature destinée à soutenir la tribune d'orgue.

FIG. 9.



COLONNE D'ANGLE DU CLOCHER SUD

Passons au contrefort de gauche. Au niveau du dallage il faisait une saillie de 0^m 94, comme l'indique un joint bien visible dans le socle de la pile d'angle du XIIIe siècle. A la moitié de sa hauteur, ce contrefort était flanqué d'une grosse colonne engagée dont cinq demi-tambours sont encore intacts au-dessous de la corniche qui passe sous les baies du clocher. Plus bas, sept assises portent les traces de la colonne primitive qui descendait à un niveau difficile à déterminer. Son chapiteau, qui devait se trouver à la hauteur de la corniche à modillons, était couronné d'un long glacis, comme les colonnes qui jouent le rôle de contreforts au dernier étage de la même tour.

Bien que le contrefort correspondant du clocher nord soit également pourvu d'une colonne, on ne doit pas supposer



E. Lefèvre-Pontalis phot.

FACE NORD DU CLOCHER SUD

Chapiteau central.

que l'architecte de la tour du sud avait lancé un grand arc entre ces deux contreforts pour encadrer une tribune, car il aurait eu soin de placer sa colonne en face de l'autre, tandis que les axes des deux colonnes sont à 0m60 de distance. L'une est en dehors, l'autre en dedans des piles d'angle du XIIIe siècle qui sont reliées par un doubleau en tiers-point dont le biais est très accentué. C'est pour faire pendant à la colonne engagée dans le contrefort d'angle du clocher nord que l'architecte de la tour du sud avait adopté une disposition identique.

A droite, le contrefort principal est engagé dans la façade, mais il ne mesurait pas 2m15 d'épaisseur comme la façade, car on ne voit à l'intérieur aucune trace de ressaut. Le bandeau mouluré de la corniche pénètre directement dans le mur sans décrochement. Le ressaut qui était destiné à loger la colonnette T de l'arcature inférieure de droite se trouve donc dans l'épaisseur de la façade, à 0m 40 environ du revers du mur [1]. A l'extérieur, le gros contrefort ressort en arrachement entre la corniche du premier étage de la tour et celle des trois portails. On voit nettement comment des pierres de la façade furent relancées dans ses assises primitives et comment le retour d'équerre de la tablette qui règne sous les baies du clocher a été coupé.

La corniche qui forme l'appui des trois fenêtres de la façade vient buter dans le ressaut formé par ce gros contrefort et le petit contrefort d'angle. Au-dessous on a prolongé les lits d'assises du clocher jusqu'à la ligne d'axe du portail de la Vierge quand on a remonté la façade, mais au niveau de la troisième assise avant la corniche des portails, il faut signaler un décrochement à moitié de cette distance. Pour loger la retombée du cordon et trois figurines inférieures de la seconde voussure de la même porte, on entailla ce contrefort comme celui qui lui fait face sur la tour du nord [2]. Dans mon premier essai de restitution, j'avais figuré une colonne engagée dans la partie haute de ce contrefort

[1] La figure 6 de l'article de M. Mayeux tend à démontrer que le chapiteau de cette colonne aurait été démonté après la démolition de la face latérale du prétendu porche, mais il ne peut donner aucune preuve de cette opération.

[2] Cf. De Lasteyrie. *Études sur la sculpture française au moyen âge*, pl. IV.

par une raison de symétrie, mais comme j'ai prouvé que le contrefort correspondant du clocher en était dépourvu, je n'ai pas cru devoir la rétablir.

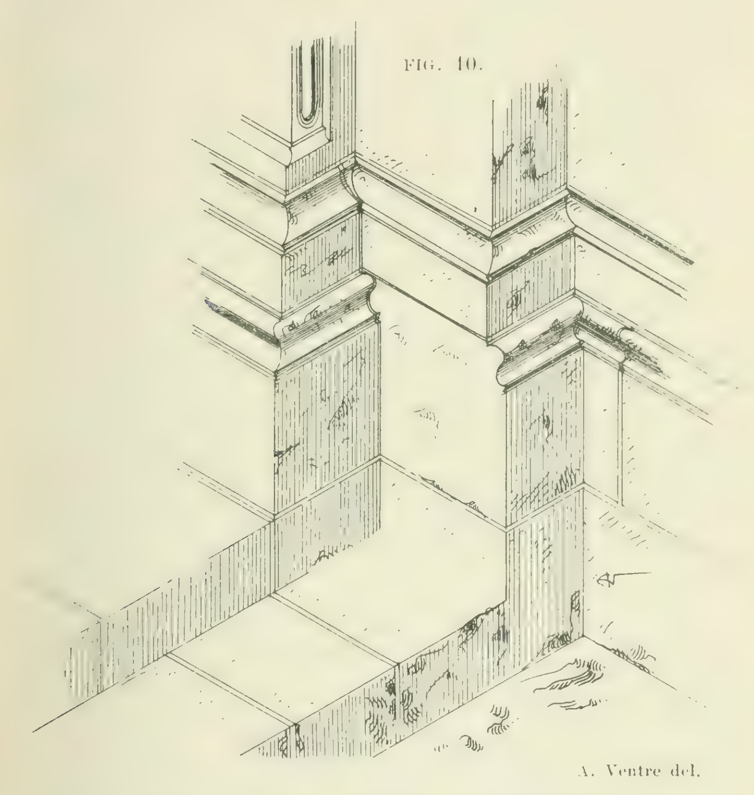
Sur la face méridionale de la tour du sud s'ouvre un portail en plein cintre percé après coup, comme je continue à le soutenir. M. Mayeux croit au contraire qu'il existait à l'origine et prétend que j'ignore les conditions essentielles de la stabilité d'un clocher. Je lui ferai d'abord observer qu'on a percé après coup au niveau du sol des entrées modernes dans des donjons du XIIe siècle bien plus épais que le clocher en question sans les faire écrouler, notamment à Étampes et à Beaugency. Il serait facile d'en citer d'autres exemples. Quand M. Flachat a repris en sous-œuvre la tour centrale de la cathédrale de Bayeux et quand M. Bœswilwald a exécuté un travail analogue sous les tours de Notre-Dame de Laon, ils ont mené à bonne fin une entreprise beaucoup plus dangereuse.

L'architecte qui fut chargé de percer vers 1160 une petite porte à la base du clocher sud de la cathédrale de Chartres eut soin de s'éloigner autant que possible de l'angle sud-ouest de la tour par mesure de prudence. On peut faire la même observation en étudiant la porte déjà signalée au nord de l'autre clocher. Voilà pourquoi ces deux baies sont désaxées par rapport à la distance qui sépare leurs piédroits des contreforts voisins. Ainsi, à la petite porte du clocher nord, cette distance est de 0m 93 à droite, c'est-à-dire du côté de l'angle, et de 0m 39 à gauche. De même, le jambage gauche de la porte du clocher sud mesure 0m 43 sans la colonne et celui de droite, près du contrefort central, 0m 12 seulement.

M. Mayeux a constaté comme moi que les chapiteaux et les tailloirs de ce portail, ainsi que les socles des deux colonnes engagées, garnis de grands oves perlés, comme celles des trois portes de la façade, sont des œuvres d'un style plus avancé que celui de la grande arcature de droite. Il conclut à un réemploi de matériaux provenant d'un porche accolé au sud du clocher nord, mais quel intérêt un architecte aurait-il eu à changer les bases et les chapiteaux de ces deux colonnes vingt ans peut-être après leur pose ? Au contraire, si l'on admet que la porte en question fut percée et décorée par les

ouvriers qui mettaient la dernière main aux sculptures des trois portails romans, la ressemblance signalée dans les socles s'explique aisément, sans recourir à l'hypothèse d'un porche dont la face méridionale aurait été détruite au moment de la construction du clocher sud.

L'archivolte de ce portail doit être garnie d'un boudin caché sous un enduit moderne, mais son cordon torique vient


FIG. 10.

A. Ventre del.

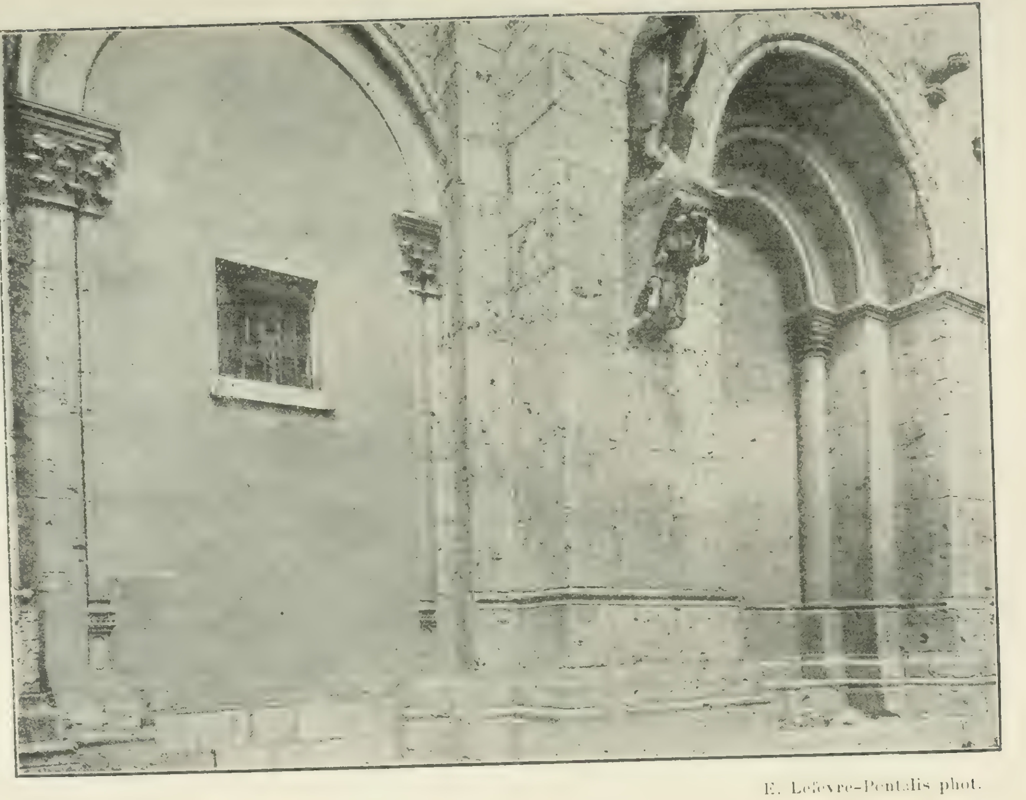
BASE DU PORTAIL LATÉRAL DU CLOCHER SUD

buter à droite sur le contrefort central du clocher, au lieu de s'appuyer sur le sommier comme de l'autre côté. J'en avais conclu que la retombée de cette moulure n'avait pas été prévue à l'origine. M. Mayeux constate que son premier claveau de droite est taillé dans l'assise même du contrefort

central, mais il suffit de regarder attentivement ce raccord très maladroit, destiné à éviter le glissement des claveaux, pour voir que cette pierre a été relancée après coup. En perçant le petit portail de la tour du nord, l'architecte a préféré entailler deux assises du contrefort d'axe pour le même motif, comme je l'ai dit plus haut.

Pour éviter le décollement des deux colonnes de la porte percée dans la tour sud, le maître de l'œuvre les fit tailler dans des assises de même hauteur que celles de la tour qui furent relancées de façon à faire coïncider les lits, mais, à droite, il n'évita pas l'inconvénient de faire un long joint vertical contre le contrefort central. Au XIIe siècle, les architectes du Beauvaisis, qui ont vouté d'ogives après coup les nefs des églises de Bury et de Cambronne par exemple, prenaient les mêmes précautions pour dissimuler le plaçage de colonnettes contre des piles plus anciennes. La voussure en plein cintre de la porte en question, qui retombe sur un bandeau mouluré dans l'épaisseur du mur, fut soigneusement raccordée avec les assises horizontales à l'extérieur et à l'intérieur.

Une autre preuve du percement de cette porte après coup se déduit de la disposition de ses marches. L'arcature voisine, à droite, est précédée de deux gradins qui mesurent chacun $0^{m}40$ de hauteur : on ne saurait donc les assimiler à des marches. Or des gradins semblables existaient à l'origine du côté gauche au pied d'une arcature correspondante, comme sur la face occidentale de la tour, mais quand on a percé le portail, on les a entaillées pour les transformer en marches. La preuve de ce travail se voit sur la pierre et aux deux bouts de chaque marche qui font corps avec les assises de la tour dont la hauteur est égale à celle des anciens bahuts. Si les marches avaient été prévues à l'origine ou remplacées à l'époque moderne, elles viendraient se coller simplement contre le soubassement du clocher au lieu d'y pénétrer en faisant une encoche. Enfin, à gauche, on voit comment le troisième bandeau mouluré de la tour fut coupé pour encastrer la base de la colonne. Ce bandeau fut supprimé à droite sur l'assise du socle et sur le retour du contrefort dont le premier bandeau se trouve également pioché. Ainsi l'architecte de la tour du sud n'avait pas du tout l'intention d'ouvrir un portail au midi en élevant l'étage inférieur.



E. Lefèvre-Pontalis phot.

FACE MÉRIDIONALE DU CLOCHER SUD

Comme M. Mayeux affecte de croire que j'ai été mal renseigné ou que je me laisse tromper par mes propres yeux, j'ai voulu soumettre mes observations personnelles sur le percement de ce portail à M. Venancie, chef du chantier de la cathédrale, qui en a reconnu l'exactitude. Il partage également mon opinion et celle de M. Merlet sur le contrefort d'angle de la tour du nord, qui fut diminué de $0^m 10$ quand on a remonté les trois portails de la façade dont le déplacement ne fait pour lui l'objet d'aucun doute. Je tiens à le remercier de m'avoir fait profiter de ses connaissances techniques et de sa longue expérience.

Ce qui est difficile à expliquer, c'est la disposition particulière de la grande arcature de droite sur le côté sud de la tour méridionale. Elle repose au fond sur deux colonnettes primitives et sa voussure en plein cintre, garnie de trois tores, vient retomber sur deux colonnettes et sur des piédroits très saillants, ce qui lui donne une profondeur tout à fait anormale par comparaison avec les arcatures en tiers point de la face de l'ouest qui sont beaucoup plus basses. Ce faux porche, surmonté d'une arcature à double archivolte, était-il destiné à former le cadre de certaines cérémonies ou de la représentation des mystères? Serait-ce pour ce motif qu'il est flanqué d'un verrat qui file et d'un âne jouant de la vielle qui est assis sur une console garnie d'une figurine et d'un diable? Ces curieux animaux sont des débris plus anciens que le clocher. Ils furent posés en même temps qu'on montait la tour et ne paraissent pas avoir été incrustés après coup dans ses assises. Quant à l'ange du XIIe siècle encastré après coup à l'angle sud-ouest du clocher, il tient un cadran solaire daté de 1578, mais à l'origine il devait être appliqué contre une colonne dans un portail.

La question du porche

Au moment de sa construction, le clocher sud était dégagé au midi, à l'ouest et au nord, tandis que le bas côté méridional prolongé au XIIe siècle venait buter contre sa face de l'est, comme le prouvent la petite porte en plein cintre qui faisait communiquer le comble de ce collatéral avec la cage de la tour et le solin en saillie sur les assises du clocher qui indique la pente de la toiture au XIIe siècle. M. Mayeux pense

au contraire que le clocher sud fut bâti contre un porche déjà existant. Dans ma première étude sur les façades de la cathédrale, j'ai indiqué comment la découverte d'un gros mur de façade enfoui derrière les tours dans la première travée de la nef m'avait décidé à reporter sur cet emplacement les trois portails romans de la façade et à restituer un porche recouvert de trois voûtes d'ogives entre cette première façade du XIIe siècle et celle de la cathédrale de Fulbert[1]. M. Mayeux suppose qu'un porche surmonté de six voûtes d'ogives s'élevait entre les deux tours, c'est-à-dire derrière la façade actuelle qui n'aurait jamais été déplacée. Ce porche, bâti peu de temps après la tour du nord, aurait été ouvert également du côté sud avant la construction de la tour méridionale qui aurait entraîné la suppression de sa face latérale.

Voici les raisons qui m'empêchent de conclure à l'existence d'un porche voûté entre les deux tours. Sans insister pour le moment sur ce fait que la décoration des trois portails et des fenêtres de la façade porte l'empreinte d'un art beaucoup plus avancé que les chapiteaux, les tailloirs, les bases et les archivoltes des étages inférieurs de la tour du nord, ce qui exclut la possibilité de faire remonter à la même période du XIIe siècle la façade et le clocher nord, je m'appuierai d'abord sur les fondations du gros mur K, épais de 3^m35, qui se trouve dans l'axe des deux tours et que j'ai mis à découvert en 1901 et en 1903. Un porche, tel que M. Mayeux le conçoit, aurait eu nécessairement sur cet alignement deux piles isolées qui auraient été fondées sur un massif carré et non pas sur un gros mur flanqué de quatre contreforts.

D'ailleurs, on n'a rencontré aucune substruction entre le mur de la facade primitive du XIIe siècle mis au jour dans la première travée de la nef et le gros mur enfoui dans l'axe des deux clochers. Rien ne prouve donc l'existence de piles intermédiaires dans l'alignement qui relierait les deux bases A et B coupées au niveau du dallage[2] au pied des deux faisceaux de colonnettes du XIIIe siècle plaqués à l'angle des deux tours. Enfin, même en supposant que ce porche eût été

[1] *Mémoires de la Société*, t. XIII, p. 13 et 33.

[2] Cf. fig. 2 et 11.



E. Lefèvre-Pontalis phot.

CLOCHER SUD

L'âne qui vielle.

divisé en trois travées et recouvert de neuf voûtes d'ogives pour rejoindre la façade qui se trouvait à 5m60 en arrière, on obtiendrait une troisième travée dont les voûtes seraient traversées par les contreforts d'angle des deux tours qui faisaient une saillie de 1m13 sur le clocher nord et de 0m94 sur le clocher sud.

On se heurte encore à d'autres difficultés techniques pour restituer ce porche imaginaire[1]. Le tailloir du gros chapiteau garni de deux griffons, qui se trouve sur la pile centrale du clocher nord, est à un mètre plus bas que celui du chapiteau correspondant dans l'axe du clocher sud. Comment supposer une pareille différence de niveau dans le sommier des voûtes du porche? Admettons un instant la théorie de M. Mayeux, en considérant les traces d'arcatures en cintre brisé et en plein cintre du clocher nord et du clocher sud comme des traces de formerets bandés sous les compartiments de remplissage des voûtes d'ogives du porche. Mesurons maintenant à quelle hauteur au-dessus du dallage se trouve la clef de ces arcs primitifs. Nous obtenons 6m75 pour les arcs en tiers-point du clocher nord et 7m75 pour les arcs en plein cintre surhaussés de la tour du sud.

Ainsi les voûtes adossées au clocher sud seraient montées à un mètre plus haut que celles qui auraient été appliquées contre le clocher nord. En outre, la voûte qui se trouverait dans l'angle de la façade et du clocher nord serait impossible à construire, parce qu'elle arriverait à 0m75 au dessous de la clef de l'archivolte en tiers point du portail latéral, en plaçant la clef de ses deux formerets à la même hauteur de 6m75 au dessus du sol. D'ailleurs, en adoptant le même niveau pour point de départ, j'ai constaté que les arcs en plein cintre, dont la trace est visible au revers de la façade au dessus de l'archivolte en tiers-point des trois portails et qui auraient pu jouer également le rôle de formerets, ont leur clef à 8 mètres et à 8m30 de hauteur[1]. Si l'on rétablissait une voûte d'ogives derrière le portail latéral du nord, le formeret appliqué contre la façade serait à 1m25 plus haut que celui dont les claveaux viendraient s'engager dans le mur du clocher.

[1] Cf. fig. 11 où j'ai restitué le plan supposé du prétendu porche, en montrant que la clef de ses formerets se trouverait à quatre niveaux différents.

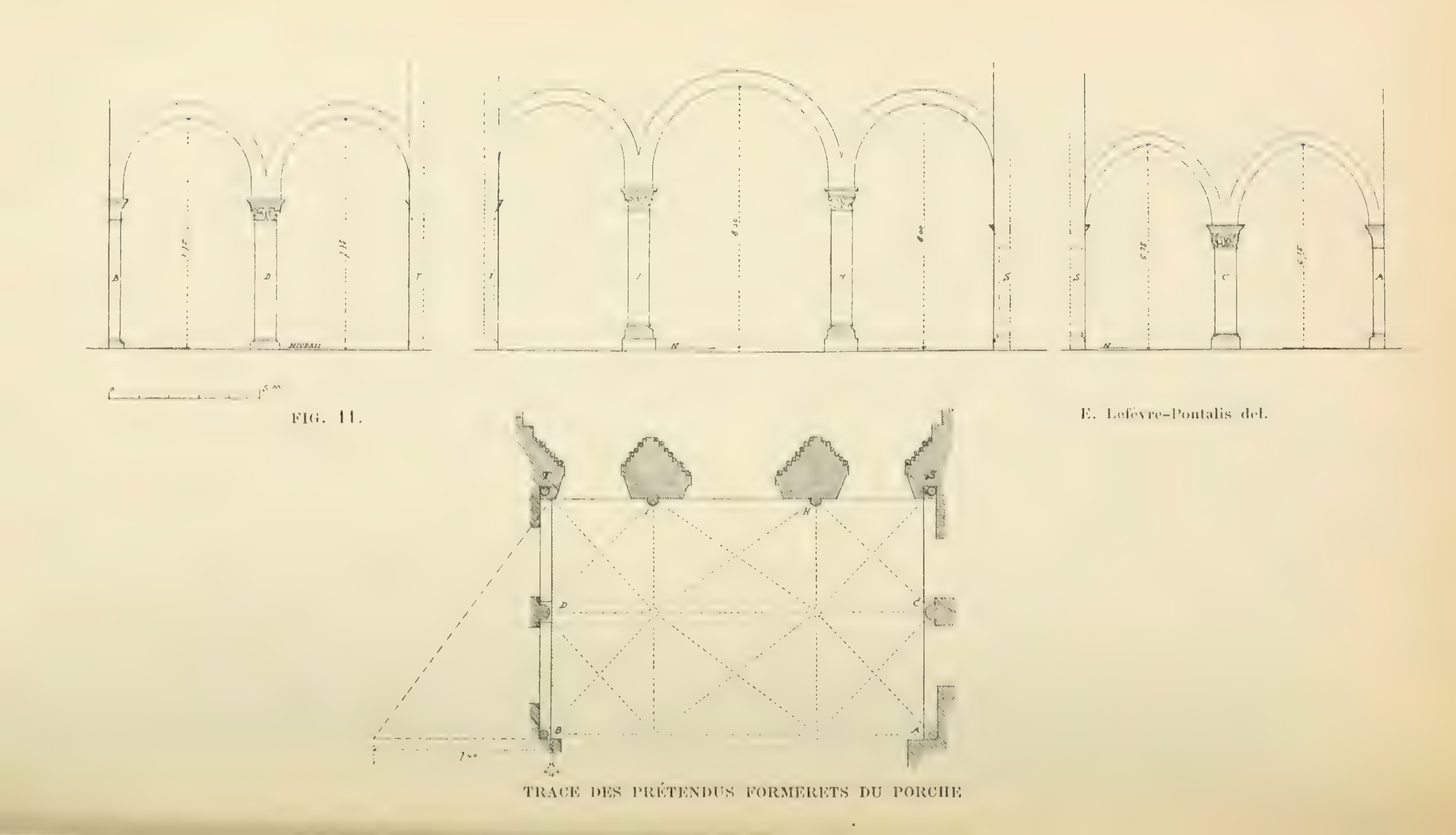


FIG. 11.

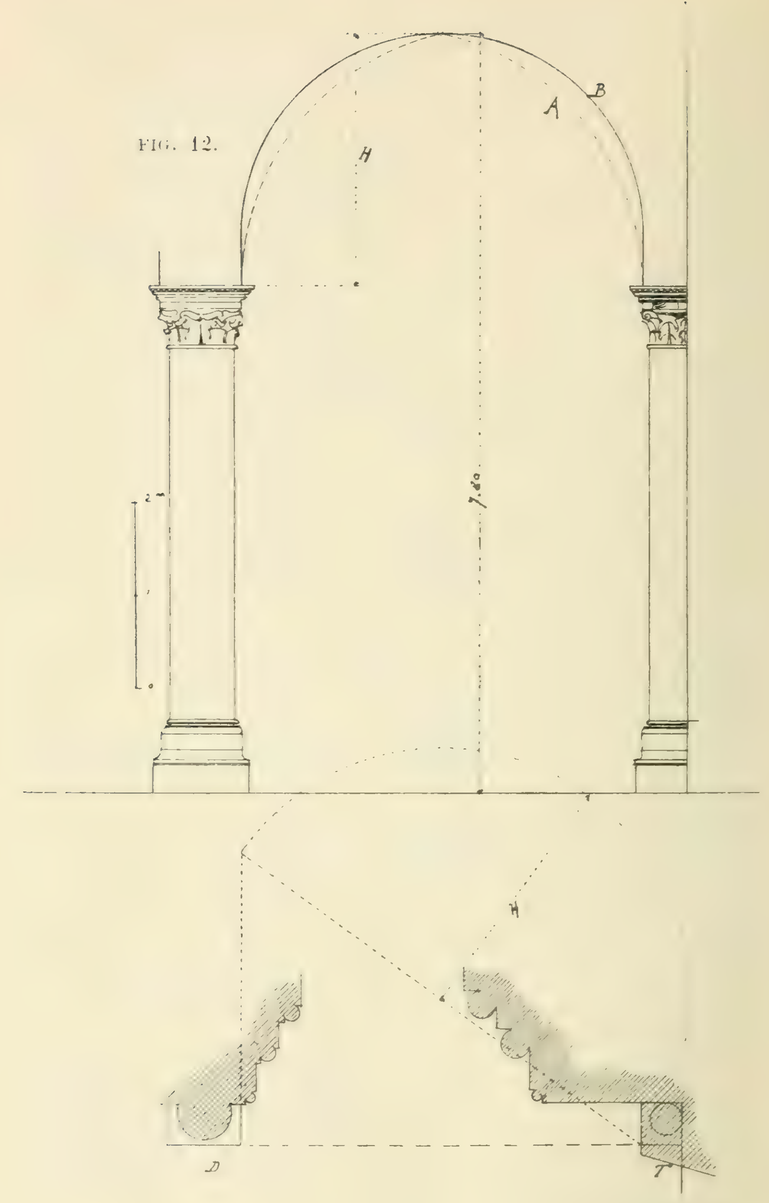
TRACÉ DES PRÉTENDUS FORMERETS DU PORCHE

Pour expliquer les conséquences d'une soi-disante erreur de l'architecte du clocher sud qui se serait aperçu trop tard d'un biais de 0 m 10 dans le raccord de la nef et de la façade, M. Mayeux soutient que les trois portails occupaient leur emplacement actuel au moment où l'on jetait les fondations de la tour méridionale. Ce biais insignifiant lui suggère un moyen d'expliquer pourquoi les voûtes d'ogives du prétendu porche bâti entre les deux tours auraient laissé des traces en arc brisé sur le clocher nord et en plein cintre sur le clocher sud. J'ai expliqué ces traces par de grandes arcatures de forme différente sur chaque tour, mais, suivant M. Mayeux, la courbure en plein cintre visible dans la partie basse du clocher sud, sur la face du nord, est un effet de la section oblique d'un arc brisé. Or, en regardant la figure suivante, mise soigneusement à l'échelle, voici ce qu'on peut constater. Pour que le tracé de l'arc en tiers point A devienne par une section biaise le plein cintre B avec la même flèche H, il faudrait que la face nord du clocher fît un biais de 7 m 40 environ par rapport à une perpendiculaire tombant sur la façade. L'argumentation de M. Mayeux est donc invraisemblable. Avec une différence de 0 m 10 répartie sur une longueur de 16 mètres qui correspond à celle du clocher sud, la coupure des lunettes ne produirait aucun effet appréciable.

Si la colonnette A, dont la base est seule visible à droite sur la face méridionale du clocher nord, soutenait des voûtes au lieu d'une simple arcature en tiers-point, on est forcé de faire retomber sur son chapiteau un arc formeret, une branche d'ogives et un doubleau, malgré son faible diamètre de 0 m 33. La même observation s'applique à la colonnette B, au nord du clocher sud. Enfin la trace de l'arc brisé qui se voit sur le mur entre la pile centrale de la tour du nord et le mur de façade, au dessus de la première arcade de la chapelle basse, vient fournir un dernier argument contraire à la théorie de M. Mayeux.

A gauche, la courbe en tiers-point ne vient pas s'appuyer sur un chapiteau qui aurait occupé la place de celui de la tribune d'orgue projetée au XVI[e] siècle, mais sa retombée pénètre dans le mur de façade [1]. La façade actuelle n'occupait

[1] Cf. fig. 6.



E. Lefèvre-Pontalis del.

donc pas le même emplacement quand la tour du nord fut bâtie. La colonne englobée dans l'épaisseur du mur ne pouvait servir de point d'appui qu'à une arcature et non pas à des voûtes, dont les retombées seraient venues s'engager dans un retrait à l'angle du clocher nord et de la façade. La pénétration correspondante n'est pas visible aujourd'hui sur la face nord de la tour du sud, parce qu'elle est dissimulée sous une arcature en plein cintre surhaussé appareillée par Jean de Beauce en 1519, quand il fut chargé d'établir une tribune d'orgue[1]. Enfin, si on avait bâti un porche voûté d'ogives sur le flanc sud du clocher nord, pourquoi l'architecte de la tour méridionale se serait-il donné la peine de démonter la pile de droite du portail de la Vierge et de scier un bout de linteau pour gagner 0^{m} 10, au lieu de planter son clocher un peu plus loin ?

Ainsi la restitution d'un porche entre les deux tours du XIIe siècle soulève de nombreuses objections, mais quel était le rôle des deux grosses colonnes H et I engagées au revers de la façade de chaque côté du portail central ? Elles étaient destinées à supporter les doubleaux, les ogives et les formerets du porche primitif bâti au milieu du XIIe siècle en arrière des tours et précédé des trois portails romans. Quand on déplaça la façade, elles furent remontées avec les sculptures des portes, comme les assises qui portent encore la trace du cintre des anciens formerets, mais elles restèrent sans emploi, parce que l'architecte de la cathédrale gothique s'empressa de renoncer à construire un porche entre les deux tours apres l'incendie de 1194.

M. Mayeux suppose que le porche sorti de son imagination s'arrêtait au niveau des modillons du bandeau qui passe sous les baies du premier étage du clocher nord, mais il n'a pas réfléchi que la toiture de son porche serait venue couper par derrière les trois grandes fenêtres en cintre brisé de la façade actuelle. Il alléguera sans doute que ces fenêtres ne remontent pas à la même époque que les trois portails inférieurs, mais il suffit de comparer la courbure en cintre brisé de leur archivolte, leurs bases à tore aplati, les feuilles d'acanthe sculptées sur les tailloirs de la baie centrale pour reconnaître

[1] Cf. fig. 8.

l'identité du style des trois fenêtres et des trois portes. En outre, les pilastres cantonnés de deux colonnettes qui flanquent la fenêtre correspondent à deux petits contreforts inférieurs dont le socle est garni de grands oves perlés, comme le soubassement des portails.

En admettant l'existence d'un porche sur le flanc sud de la tour du nord, sa toiture serait venue masquer deux arcatures en tiers-point encore intactes qui se trouvent au-dessus de la double entrée de la chapelle basse et qui ont deux petits glacis au niveau de leur appui pour rejeter l'eau de pluie. Ce simple détail prouve que ces arcatures se trouvaient exposées aux intempéries et non pas sous un toit. Dans ce dernier cas, l'architecte du clocher nord n'aurait pas jugé nécessaire de décorer cette surface du mur. Enfin, si le constructeur de la tour du sud s'était trouvé en présence d'un porche déjà bâti, il n'aurait pas fait descendre le contrefort central de la face du nord dans l'écoinçon des formerets et il aurait remonté sa base au niveau de la tribune supérieure.

Le porche primitif, qui avait été bâti au XIIe siècle en avant de la façade de Fulbert et derrière les tours, avait un étage éclairé par les trois grandes baies de la façade actuelle démontées en même temps que les portails. Le niveau du dallage de cette tribune est donné par les bases des colonnettes des arcatures qui encadrent encore aujourd'hui les trois fenêtres au revers de la façade. A l'angle de la façade et d'un contrefort du clocher nord, dans l'intérieur de la cathédrale, on aperçoit une de ses colonnettes qui vient couper le tailloir d'une arcature supérieure de la tour et qui traverse la tablette de la corniche en saillie sous l'appui des baies du clocher. Il est évident que ce n'est pas une disposition primitive. Après le transport de la façade, les pilastres qui soutiennent ces colonnettes d'angle reposaient sur des colonnettes partant du sol qui ont été remplacées au XVIe siècle. Toute cette partie de la cathédrale serait impossible à restaurer aujourd'hui. Si l'on rétablissait les arcatures basses des tours, il faudrait creuser un retrait dans la façade pour loger la colonnette qui supporterait l'une de leurs retombées. Si l'on voulait monter un porche en tenant compte des prétendus arrachements des formerets,

il serait impossible de mettre ses voûtes d'ogives au même niveau.

Le démontage des portes de la façade

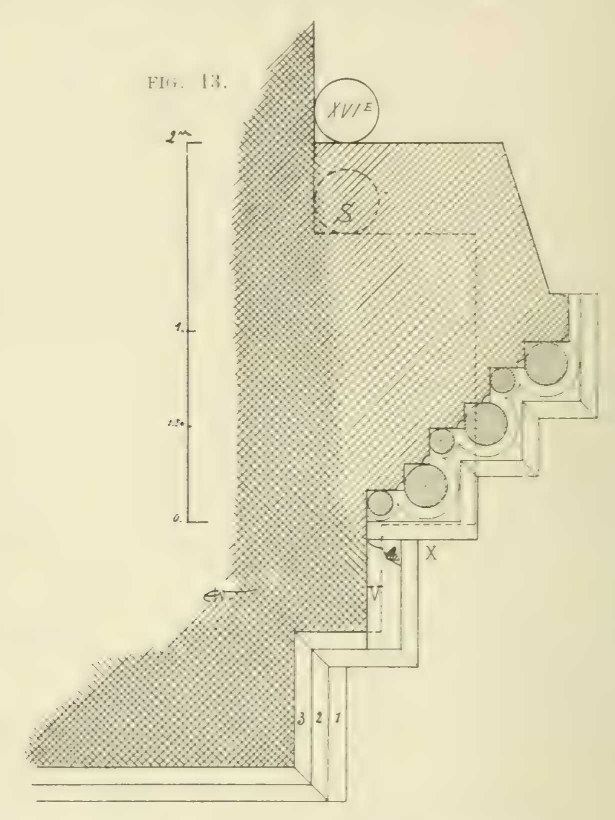
Les arguments que M. Mayeux fait valoir pour nier le démontage des trois portails de la façade sont faciles à réfuter. Cette opération lui semble invraisemblable, parce qu'il est impossible de transposer d'une porte à l'autre des claveaux dont la courbure n'a pas le même rayon, mais aucun archéologue n'a jamais soutenu qu'on avait interverti l'ordre des claveaux. Quand la porte centrale et la porte de gauche se trouvaient derrière les tours, elles mesuraient comme aujourd'hui, la première 3^{m}39 et la seconde 2^{m}32 de largeur. C'est seulement la porte de droite ou de la Vierge qui fut rétrécie de 0^{m}10, comme M. Mayeux le reconnaît lui-même, en admettant le démontage de la moitié de son archivolte voisine du clocher sud.

Si M. Mayeux connaissait mieux certains portails de nos grandes cathédrales, il saurait que l'architecte de Notre-Dame de Paris a non seulement utilisé le tympan, mais aussi les voussures romanes de la porte Sainte-Anne et que les deux portails romans du transept de la cathédrale de Bourges ont été remontés au XIIIe siècle. En outre, le portail du croisillon nord de l'église abbatiale de Saint-Denis, œuvre du XIIe siècle, fut déplacé pierre par pierre au XIIIe siècle [1]. Vers le milieu du XIIe siècle on fit subir la même opération au porche de l'église abbatiale de Moissac [2]. La porte du nord à la cathédrale de Cahors en offre un autre exemple. Au sud de l'église d'Aizy (Aisne), on peut voir un beau portail de la seconde moitié du XIIe siècle plaqué contre un bas côté du XIIIe siècle. A l'extrémité du croisillon nord de la cathédrale de Reims on a remonté au XIIIe siècle un petit portail en plein cintre d'un style très délicat. Le portail du XIIIe siècle

[1] Suger avait également démonté un autre portail à Saint-Denis vers 1140 « Per singularem atrii portam de antiquo in novum opus transpositam ». Edition Lecoy de la Marche p. 188.

[2] Brutails. *Notes sur quelques édifices visités par le Congrès* dans le *Congrès archéologique d'Agen et d'Auch*, 1901, p. 308.

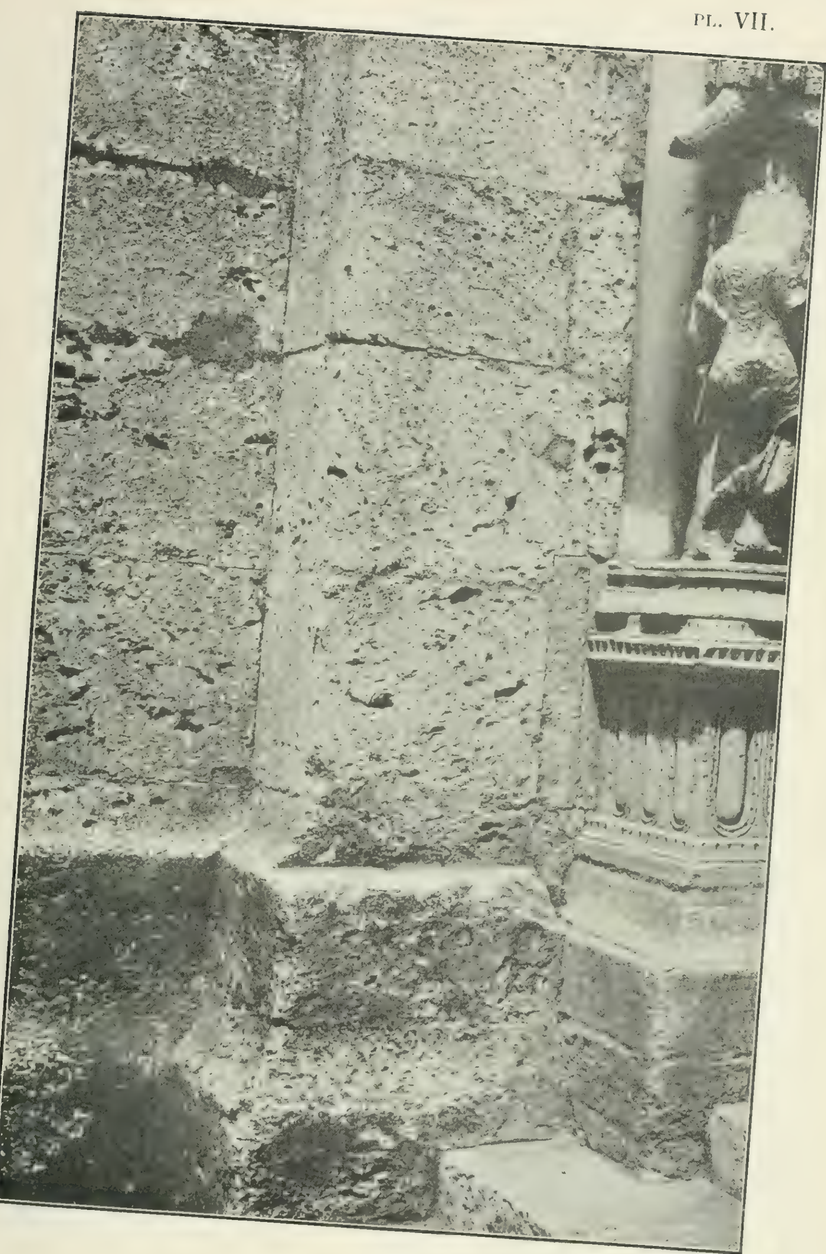
qui donne accès dans le bras sud du transept de la cathédrale de Saint-Omer y fut transporté à la fin du XIV[e] siècle. Il serait facile de citer d'autres opérations du même genre faites dans le cours du moyen âge[1]. Les architectes des monuments historiques les ont renouvelées de nos jours avec un plein succès, comme M. Selmersheim dans la restauration du porche méridional de Notre-Dame de Chartres.



RACCORD DE LA FAÇADE ET DU CLOCHER NORD

M. Mayeux prétend que le défaut de concordance des assises de la façade et des clochers ne prouve pas que les portails ont été déplacés, mais simplement que les trois

[1] Cf. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire d'architecture*, t. VII, p. 393.



E. Lefèvre-Pontalis phot.

RACCORD DU PORTAIL ET DU CLOCHER NORD

portes, la tour du nord et la tour du sud sont d'époques différentes. Cette observation conserve néanmoins toute sa valeur, car elle prouve que l'architecte du clocher nord n'avait pas prévu la construction du porche et que le maître de l'œuvre du clocher sud ne s'est pas trouvé en présence d'un porche déjà bâti, sinon ils auraient raccordé plus adroitement les contreforts des tours à la façade au lieu de faire ressortir leurs angles au bord du mur.

Pour supprimer un témoin gênant qui confirme le déplacement de la façade, M. Mayeux nie qu'on ait diminué de 0m10 la saillie d'un contrefort du clocher nord voisin du portail de gauche. Il a vérifié avec un fil à plomb que le contrefort est bien vertical, mais je n'ai jamais dit qu'on l'avait coupé en talus. J'ai constaté, comme M. Merlet me l'avait fait remarquer, que ce contrefort présente à la place d'un cavet de son soubassement qui porte le n° 3 sur le plan de la page précédente, au point V, une encoche de 0m18, tandis que la saillie de ce même glacis, qui se continue sur les autres contreforts, n'est que de 0m 08. Il serait donc impossible de rétablir dans l'encoche un glacis de même pente et de même hauteur que celui dont on voit l'amorce.

D'ailleurs, la saillie de ce contrefort d'angle n'est plus que de 0m38 aujourd'hui, tandis que celle du contrefort voisin, exposé à l'ouest, est de 0m50. Il faut donc en conclure que la nécessité de gagner 0m10 vers le nord, pour ne pas diminuer la largeur du portail de gauche en remontant la façade, obligea l'architecte à réduire de la même dimension, en V, ce contrefort sur 11 mètres de hauteur depuis l'encoche de la base jusqu'aux deux glacis visibles au-dessus de l'appui des fenêtres. Si ces deux glacis sont intacts, il ne faut pas en conclure que le contrefort ne présentait pas un glacis inférieur qui a été ravalé. Enfin, l'absence de balèvres près de l'arête sur la face coupée apporte une dernière preuve à l'appui de mon opinion. Le seul fait que ce contrefort a été diminué d'épaisseur renverse toute la théorie de M. Mayeux sur la construction d'un porche contre le clocher nord avant le commencement des travaux de l'autre tour, car il est évident que l'architecte n'aurait eu dans ce cas aucun intérêt à gagner 0m10 vers le nord, puisqu'il avait le champ libre au sud.

Parmi les autres preuves du démontage de la façade, j'avais indiqué la différence de longueur entre les petits fûts ornés qui se trouvent sous le socle des statues. M. Mayeux prétend qu'elle provient d'une restauration moderne et que les fûts rajoutés sont neufs. C'est une erreur évidente, car la plupart de ces courtes colonnettes remontent bien au XIIe siècle. J'avais dit qu'on en avait scié plusieurs pour les raccourcir. M. de Lasteyrie ne partage pas mon avis et fait observer que le listel qui contourne les extrémités de ces petits fûts prouve qu'elles ont conservé leur longueur primitive [1] mais cette observation ne peut pas s'appliquer à six colonnettes dépourvues de listel ou de baguette à chaque bout, comme on pourra le constater sur la photographie ci-jointe [2]. J'en ai compté deux sur le pilastre à gauche du portail central, deux à droite dans l'ébrasement de la même porte, l'une ornée de six cannelures et l'autre de petits quatre-feuilles, comme celles qui se trouvent à gauche dans le portail de la Vierge. On en remarquait peut-être quelques autres avant la restauration de Lassus.

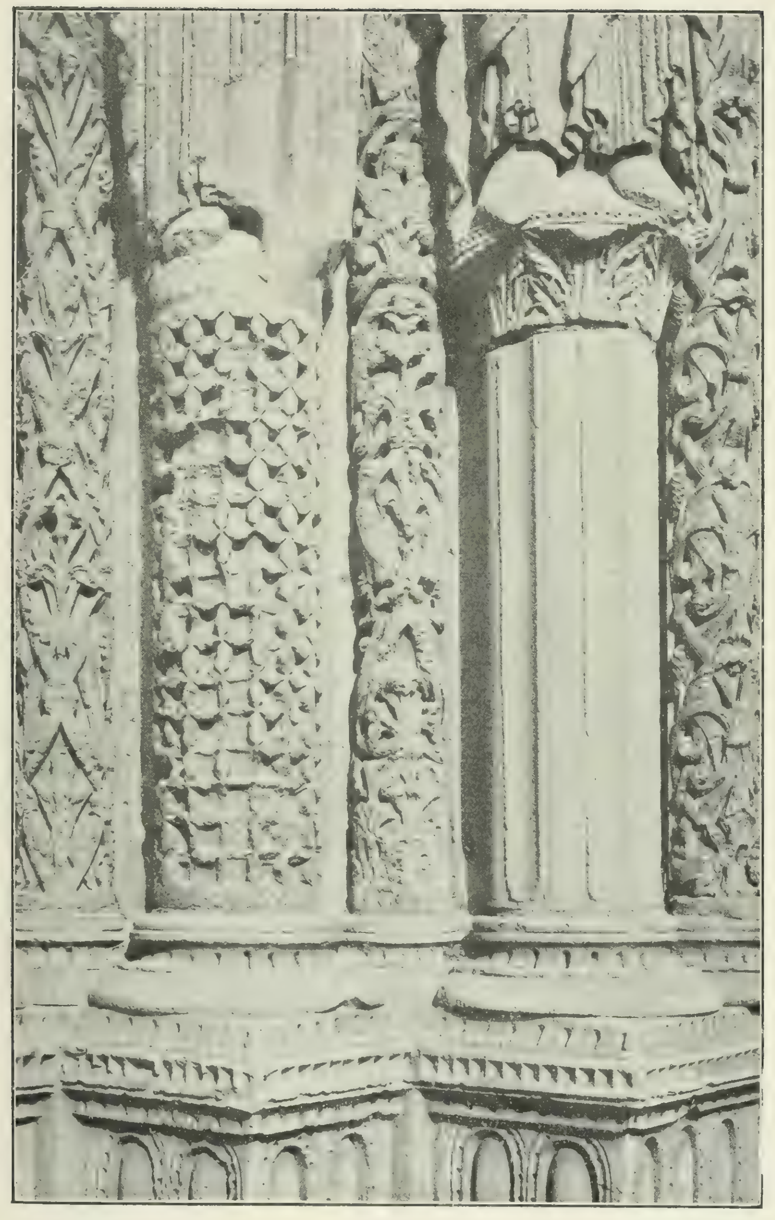
A gauche de la porte principale, le pilastre qui s'élève au milieu de la pile est posé sur un socle garni de grands oves [3] qui mérite d'attirer l'attention. Au fond de chaque angle rentrant tous les autres socles sont encadrés par deux petits filets verticaux en retour d'équerre larges de quatre centimètres. Or, à droite du pilastre, l'un des filets est réduit à un centimètre et demi et le rang de trous carrés ne coïncide pas. Il est évident qu'on a voulu remonter la pile intermédiaire en diminuant sa largeur.

Sur le linteau du portail central, du côté gauche, un personnage est debout à côté du premier groupe de trois apôtres. Or un pied-droit de l'arcature qui l'encadre est masqué par deux anges du premier cordon, tandis qu'à droite l'arcature correspondante apparait tout entière. Il est probable que l'appareilleur a voulu gagner quelques centimètres en

[1] *Etudes sur la sculpture française au moyen âge*, p. 21.

[2] Cf. pl. VIII.

[3] On peut signaler des oves perlés du même genre dans le soubassement des portes de Notre-Dame d'Étampes, de Notre-Dame-en-Vaux, à Châlons, et de Saint-Germain-des-Prés, à Paris.



E. Lefèvre-Pontalis phot.

COLONNES DU PORTAIL CENTRAL

remontant le tympan. Les deux anges qui tiennent une couronne restaurée, à la clef de la troisième voussure, ont certainement remplacé un motif plus ancien cassé pendant le transport de l'archivolte. Ces détails sont bien visibles dans l'une des héliogravures dont j'ai fait le cliché pour l'ouvrage de M. de Lasteyrie [1].

M. Mayeux me fait dire qu'on a transposé les claveaux des voussures, ce qui est inexact. Cette observation ne s'applique qu'aux petits chapiteaux historiés, car l'histoire de la vie du Christ se développe en allant de la porte centrale au clocher nord, puis elle reprend du même point à l'autre tour. Peu importe que deux chapiteaux soient parfois taillés dans la même assise, notamment sur les pilastres, comme M. Mayeux l'a remarqué, car les autres sont indépendants, ce qui explique comment on a pu replacer maladroitement la fête des Rameaux après le baiser de Judas et le lavement des pieds après la visite des saintes femmes au tombeau.

L'entaille faite après coup dans la tour du sud pour y encastrer un chapiteau de la porte de la Vierge qui représente l'apparition du Christ à ses apôtres contrarie la thèse de M. Mayeux comme les observations précédentes. Il s'appuie donc sur une photographie du tympan reproduite dans la monographie de Lassus pour prétendre que cette encoche n'existait pas en 1850 [2]. Or comme ce cliché a été pris de face et non pas en biais, l'entaille se trouve cachée par une assise du clocher comme aujourd'hui [3]. Il ne faut donc pas en conclure qu'on a dégagé le chapiteau en question à l'époque moderne. M. Mayeux soutient qu'au lieu de le relancer dans la tour du sud, on a monté les assises du clocher devant ce chapiteau qui aurait fait partie de la pile d'angle du porche. C'est ainsi qu'une tranche de la sculpture se serait trouvée masquée.

En recourant à cette hypothèse, M. Mayeux ne s'est pas aperçu qu'il se contredisait lui-même. En effet, il admet que la pile dont ce chapiteau fait partie a été rapprochée de $0^{m}10$ pour rétrécir de la même dimension le portail de la Vierge. Or si on a démonté la pile, ce chapiteau n'est pas resté à sa

[1] *Etudes sur la sculpture française au moyen âge*, pl. III.

[2] *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Atlas, pl. VII.

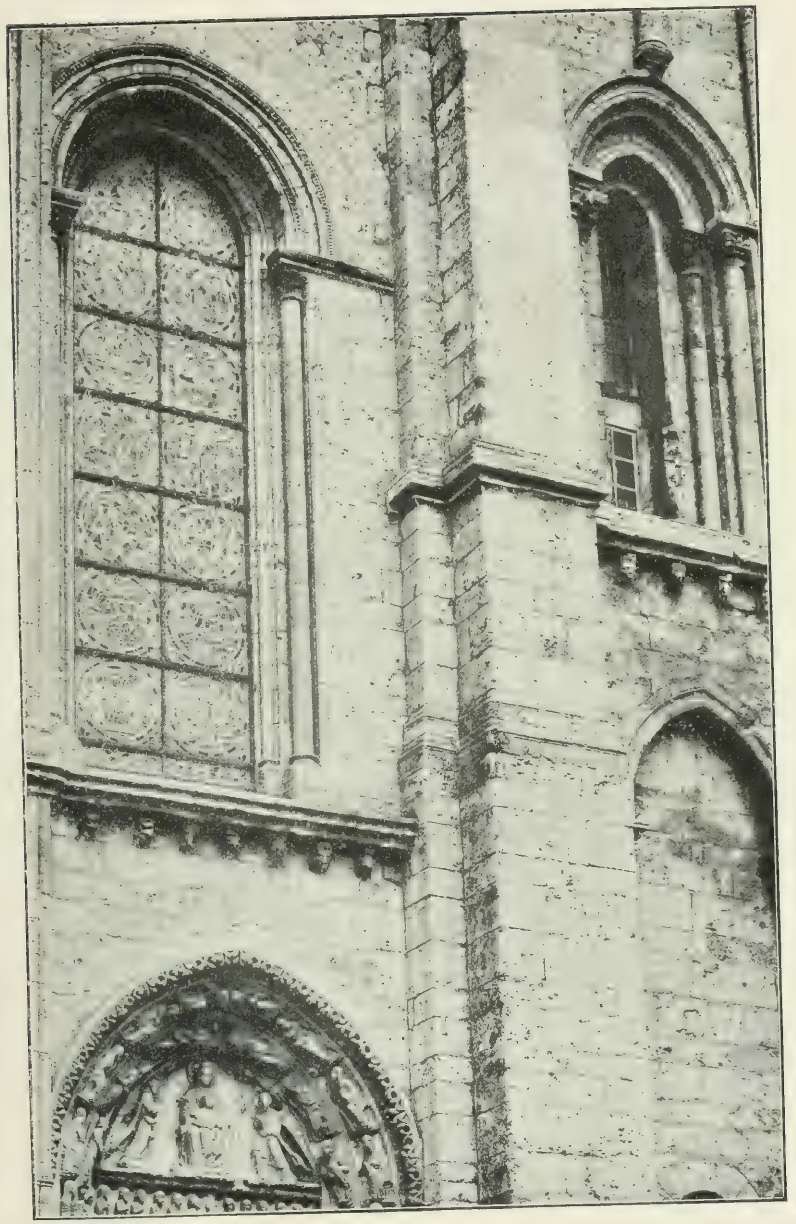
[3] Cf. pl. IX.

place primitive. Il était donc facile de le scier comme le linteau du portail pour faire filer les assises du clocher dans l'intérieur du mur de la façade. Au contraire, en admettant le démontage, on comprend parfaitement que l'appareilleur ait fait une encoche dans la tour pour conserver le bord du chapiteau.

Si le clocher méridional avait été monté contre l'angle sud-ouest d'un porche plus ancien, ce n'est pas seulement un chapiteau qui pourrait être engagé dans ses assises, ce serait aussi l'extrémité du jambage de la pile de droite du portail de la Vierge qui vient au contraire se coller contre un contrefort de la tour. La coïncidence de lit entre sept assises du clocher sud et de la façade depuis le sommier de l'archivolte jusqu'à la tablette de la corniche des portails est un simple artifice destiné à masquer le raccord, car l'appareil est décroché au dessus de la clef du cordon de la porte et tout le long du pied-droit de la fenêtre voisine de la tour [1]. En outre, ce cordon de feuillages, refait par M. Lassus suivant sa forme primitive, vient buter maladroitement contre la tour comme dans le portail de gauche, car l'architecte n'avait pas la place nécessaire pour le faire descendre au niveau du sommier. Au dessus de la corniche des trois portes dont la tablette vient s'appliquer sur un contrefort du clocher sud, on voit trois bandeaux moulurés qui pénètrent dans la façade, comme au point de raccord de l'autre tour. Donc les deux clochers existaient quand les trois portails vinrent occuper leur place actuelle.

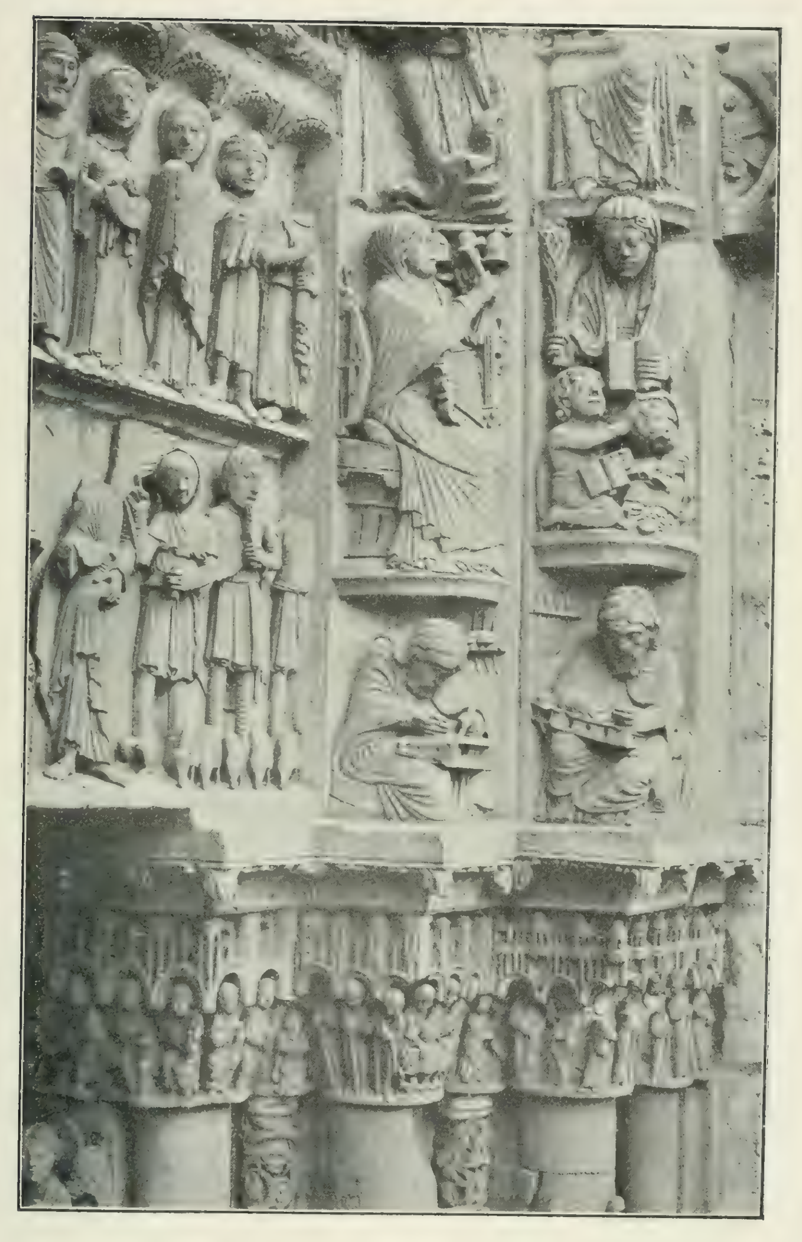
Parmi les hypothèses les plus bizarres de M. Mayeux, il faut signaler celles qui s'appliquent à la cause du rétrécissement de la porte de la Vierge et à la façon d'exécuter ce travail. Ce portail mesure actuellement $2^{m}22$ de largeur, tandis que celui de gauche est large de $2^{m}32$. Si on l'a rétréci de $0^{m}10$, après avoir diminué de la même dimension la saillie d'un contrefort du clocher nord, c'est qu'il fallait gagner la place d'une colonne sur la longueur de la façade pour ne pas supprimer le point d'appui d'une voussure. M. Mayeux essaie d'expliquer cette opération par la nécessité de prendre un alignement sur la nef, mais elle était

[1] Cf. pl. X.



E. Lefèvre-Pontalis phot.

RACCORD DE LA FAÇADE ET DU CLOCHER SUD



Ch. Métais phot.

DÉTAILS DU PORTAIL DE LA VIERGE

absolument inutile en admettant sa théorie sur la construction du porche avant celle du clocher sud. En effet, il eut été beaucoup plus simple de bâtir la tour un peu plus loin, puisque l'architecte aurait eu le champ libre pour planter ses fondations.

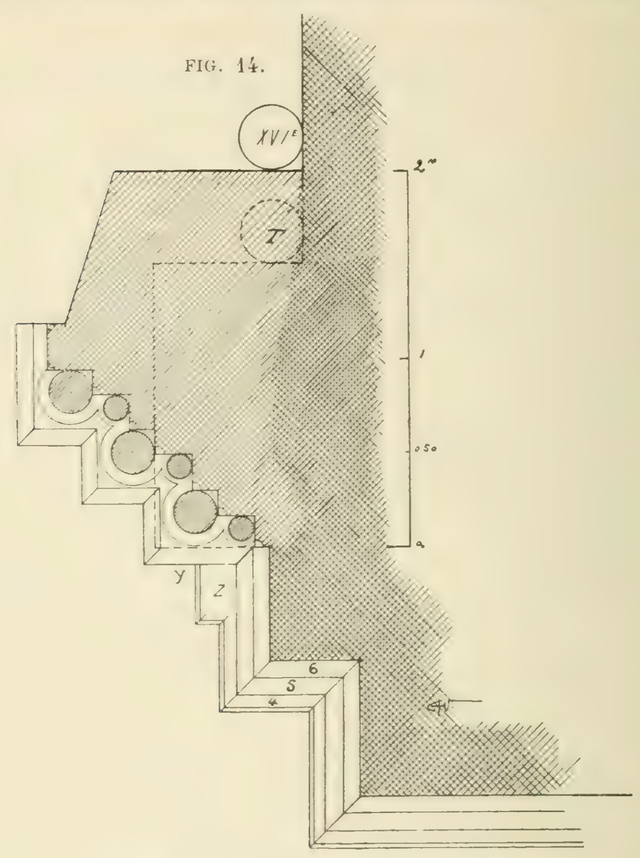
Quels furent les moyens employés pour rétrécir le portail de la Vierge ? M. Mayeux soutient qu'on démonta seulement la pile adossée au clocher sud et le côté droit des voussures. Il ajoute qu'un bout du linteau fut scié sur place du même côté et que la figure centrale du tympan fut refaite. Je crois au contraire que ce portail a été complètement démonté comme les deux autres. En étayant le linteau pour en scier un bout sur un échafaudage, on s'exposait à le briser pendant l'opération. Si on l'a coupé du côté droit après l'avoir déposé, c'est qu'il était indifférent de scier un berger et quelques moutons[1], tandis qu'en supprimant à gauche l'ange de l'Annonciation, cette scène serait devenue incompréhensible. Au dessus, le second registre du tympan se compose d'un linteau central et de deux petits morceaux garnis à gauche d'une femme et à droite d'un homme coupé en deux. Il eût été impossible de scier en l'air ce personnage séparé de ses voisins par un joint. Quant à la Vierge, elle n'a pas été refaite[2] : on s'est borné à donner de chaque côté de cette belle figure un trait de scie de cinq centimètres pour ne pas toucher aux anges sculptés sur les écoinçons. Dans les voussures de droite, je n'ai vu aucun socle de figurine coupé, comme l'affirme M. Mayeux.

L'étude du soubassement de la façade et des tours conduit M. Mayeux à toute une série de déductions erronées. La troisième assise de la tour du sud est garnie d'un cavet qui contourne le clocher et qui se continue sur le socle des colonnes de chaque portail. Ce raccord serait à son avis une preuve de l'existence antérieure du porche, mais voici comment j'explique la coïncidence de cette moulure et du gros joint qui se trouve au même niveau à la base du clocher sud et de la façade. Dans mon article précédent, j'ai

[1] Cf. pl. IX.

[2] En 1850, la figure de l'enfant Jésus était mutilée et les ailes des anges étaient cassées. Cf. *Monographie de la cathédrale de Chartres*. Atlas pl. VII en héliogravure.

expliqué comment la façade actuelle avait été montée derrière les tours en même temps que l'on construisait le clocher méridional[1]. A cette époque, le cavet continu qui se trouve au dessus du seuil des trois portails se raccordait avec la même



RACCORD DE LA FAÇADE ET DU CLOCHER SUD

moulure de base de la tour du sud. Quand on déplaça la façade, il fut donc facile de faire coïncider de nouveau le gros joint et le cavet.

Le retour d'équerre du cavet inférieur de la tour, désigné par le n° 5 dans l'angle Y, prouve simplement l'existence d'un

[1] *Memoires de la Société*, t. XIII, p. 12.



E. Lefèvre-Pontalis phot.

RACCORD DU PORTAIL ET DU CLOCHER SUD

contrefort primitif du clocher qui faisait une saillie vers le nord. En effet, ce ressaut correspond à celui de la tablette de la corniche qui passe sous les baies du premier étage de la tour et qui fut entaillée par l'architecte qui remonta la façade. Ce n'est pas une pierre relancée, car au dessus du cavet le bandeau torique qui contourne la base du clocher fut coupé pour loger le premier angle rentrant du portail de la Vierge dont l'arête est remplacée par une gorge.

M. Mayeux m'accuse d'avoir supprimé une tablette Z[1] qui aurait été invisible sur le plan d'ensemble de mes fouilles. Cette tablette d'angle, qui mesure $0^{m}23 \times 0^{m}12$, serait l'assise de la base de l'ancien porche suivant sa théorie, mais si ce ressaut existait avant le clocher sud, il devait correspondre à un contrefort. Or pour rétablir la largeur primitive du portail de la Vierge, il y aurait lieu d'éloigner de $0^{m}10$ vers le sud la pile de droite du portail de la Vierge. Cette opération aurait pour résultat de cacher complètement la colonnette tangente à la tour méridionale derrière le contrefort restitué sur la tablette. En réalité, ce ressaut provient d'une erreur commise par l'appareilleur ou d'un repentir de l'architecte. Il est bon de faire observer que la première assise de base du portail de la Vierge du côté droit fut retaillée pour faire encoche dans la tablette en question, dont la moulure ne continue pas sur la face du socle qui vient buter contre la tour.

Si la façade avait été collée contre le clocher nord peu de temps après sa construction, les joints de son soubassement devraient coïncider avec ceux de la tour. Or les quatre premières assises du clocher nord mesurent en partant du pavage $0^{m}28$, $0^{m}45$, $0^{m}41$ et $0^{m}47$ et celles du portail de gauche, au-dessus de la troisième marche, ont $0^{m}38$, $0^{m}30$ et $0^{m}63$. Malgré la différence d'épaisseur entre les assises, on fit cependant correspondre les joints supérieurs de la première assise des portails et du second lit du clocher nord, mais néanmoins le cavet des socles des portails est à $0^{m}12$ au dessus du second cavet continu du clocher nord.

M. Mayeux prétend que le cavet de la première assise des portails, qui se voit uniquement sur le socle des pilastres de

[1] Cf. fig. 14.

la porte centrale, coïncide avec le premier cavet continu du clocher nord. C'est une lourde erreur, car ce cavet mesure 0^{m} 13 de hauteur et le cavet inférieur des pilastres n'a que 0^{m} 10. Au niveau des bases du portail de gauche, une pièce de raccord verticale vient boucher l'entaille faite dans le clocher pour loger le socle garni d'oves. C'est encore une preuve du démontage, comme la réduction de saillie du contrefort voisin, car l'architecte était évidemment gêné par l'existence des deux tours pour avoir réservé un dosseret aussi étroit entre les clochers et la première colonnette des portails latéraux.

Une dernière objection à faire à la théorie de M. Mayeux est d'ordre purement chronologique. Il prétend que les trois portails sont antérieurs au clocher sud qui était en construction en 1145, suivant le témoignage de Robert de Torigni[1]. Or M. de Lasteyrie, dans une étude magistrale, a longuement exposé les raisons iconographiques qui permettent de faire remonter ces portails au troisième quart du XIIe siècle[2]. D'ailleurs, il suffit de comparer les bases, les chapiteaux et les tailloirs de leurs colonnes avec les détails correspondants de la tour du sud pour constater que ce clocher porte l'empreinte d'un style moins avancé. Il est évident que la tour méridionale devait être presque achevée quand on mit la dernière main aux sculptures des trois portails. Si M. Mayeux persiste dans son opinion, il devra donc réfuter tous les arguments de M. de Lasteyrie pour reporter la partie basse de la façade à une date voisine de l'incendie de 1134.

Dans mon premier article, j'avais cherché à dater les portails romans de la cathédrale de Chartres, en les comparant à la porte du même style qui donne accès dans la nef de la cathédrale du Mans du côté sud. Comme les moulures et les quatre figurines de la croisée d'ogives du porche du Mans sont identiques à celles des voûtes de la nef, consacrée le 28 avril 1158 par Guillaume de Passavant[3], on pouvait le

[1] *Historiens de France*, t. XIII, p. 290.

[2] *Le portail royal de la cathédrale de Chartres*, dans les *Etudes sur la sculpture française au moyen âge*. Cf. *Monuments Piot publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. VIII, p. 1 à 28.

[3] *Gesta Guillelmi* apud Mabillon. *Vetera analecta*, p. 330.

faire remonter à la même époque. Or M. Gabriel Fleury a démontré que ce porche voûté d'ogives fut collé après coup contre le portail en plein cintre [1]. Il faut donc reculer la date du portail du Mans vers 1150 et j'admettrais volontiers qu'il est antérieur aux trois portes occidentales de Notre-Dame de Chartres.

Après avoir réfuté les critiques de M. Mayeux, en montrant qu'il s'est lancé dans la voie des hypothèses les plus hasardées, je voudrais souligner le désaccord absolu qui existe entre nous au sujet des façades successives de la cathédrale de Chartres. M. Mayeux ne croit pas qu'on puisse identifier les murs découverts sous le dallage avec les fondations de la façade de Fulbert et du porche de Raimbaud. Je soutiens que leur alignement et leur appareil coïncident avec les textes pour fixer leur date et leur destination. M. Mayeux suppose que le clocher nord était flanqué au sud d'un porche qui fut contrebuté plus tard par la tour méridionale. J'affirme qu'il n'y a jamais eu de porche voûté entre les deux clochers, mais on avait bâti au XIIe siècle un porche voûté d'ogives et précédé des trois portails romans devant la façade de Fulbert, c'est-à-dire derrière les tours. M. Mayeux croit que les trois portails romans ont toujours occupé leur emplacement actuel. Je pense au contraire avec MM. Viollet-le-Duc [2], Paul Durand [3], Vöge [4], de Lasteyrie [5], Merlet [6], l'abbé Bulteau [7], Lanore [8], et l'abbé Clerval [9], qu'ils furent démontés pierre par pierre et j'ai prouvé qu'ils ne s'élevaient pas au fond d'un porche, comme on l'a souvent répété.

[1] *Revue historique et archéologique du Maine*, t. LIII, 1903, p. 35.

[2] *Dictionnaire d'architecture*, t. VII, p. 393.

[3] *Monographie de Notre-Dame de Chartres*, p.

[4] *Die Anfänge des monumentalen stiles im Mittelalter*, p. 3, note 2.

[5] *Etudes sur la sculpture française au moyen âge*, p. 13.

[6] Notre confrère avait pressenti les résultats des fouilles de 1901 en restituant, dès le mois de novembre 1900, le plan du porche voûté d'ogives qui s'élevait derrière les tours.

[7] *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, t. II, p. 25.

[8] *Revue de l'Art chrétien*, t. XLIX, 1900, p. 37 et 39.

[9] *Chartres, sa cathédrale, ses monuments*, p. 28.

Si j'ai modifié quelques détails des contreforts en donnant une nouvelle restitution d'une face de chaque tour, j'ai maintenu les grandes arcatures qui encadraient la double entrée des chapelles. Mes conclusions restent basées sur les fouilles de 1901 et de 1903 et sur les observations que j'ai publiées dans mon étude précédente. M. Mayeux avoue que mes découvertes ont profondément modifié ses opinions, mais il n'en a pas moins repris dans son article toutes les théories qu'il avait exposées au Congrès archéologique de 1900. Il va donc continuer à restituer entre les deux clochers un porche dont les fondations n'existent pas, dont les colonnes d'angle se trouveraient noyées dans la facade et dont les arcs formerets en tiers-point et en plein cintre atteindraient quatre niveaux différents, mais les archéologues et les architectes qui étudieront la cathédrale sauront bien se former une opinion après avoir pesé la valeur de nos arguments respectifs.

CHARTRES — IMPRIMERIE GARNIER

4

LA PEINTURE HISTORIQUE DU PALAIS ROYAL D'ÉTAMPES

(1307)

AVEC UN APPENDICE SUR

LES PEINTURES DE LA CHAPELLE DE FARCHEVILLE

(1304)

PAR

L.-Eug. LEFÈVRE

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DU GATINAIS



PARIS

ALPH. PICARD ET FILS, ÉDITEURS

82, rue Bonaparte, 82.

—

1908

LA PEINTURE HISTORIQUE

DU

PALAIS ROYAL D'ÉTAMPES

(Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, année 1908.)

Tiré à 125 exemplaires.

DU MÊME AUTEUR :

Le portail royal d'Étampes. 2e édition entièrement refondue et très augmentée. — Paris, Alph. Picard, 1908.

Le symbolisme du tympan de Vézelay. — Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 1906.

Le portail d'Étampes et les fausses scènes d'Ascension du XIIe *siècle.* — Versailles, Aubert, 1907.

Le symbolisme du portail méridional de la cathédrale de Chartres. — Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 1907.

Les formules iconographiques de l'Agnus Dei au XIIe *siècle. Le tympan de Cahors.* — Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 1907.

Le tympan sculpté de l'Église Saint-Pierre d'Étampes (XIIe siècle). — Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil-Étampes*, 1906.

Étampes et ses Monuments aux XIe *et* XIIe *siècles ; mémoire pour servir à l'étude archéologique des plus anciens monuments étampois* (avec illustrations et index). — Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1907.

La façade occidentale, portails et fortification de l'église Notre-Dame d'Étampes. — Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil-Étampes*, 1907.

Peintures décoratives du temps de Jean de Berry, dans l'église Notre-Dame d'Étampes. — Versailles, 1907.

LA

PEINTURE HISTORIQUE

DU

PALAIS ROYAL D'ÉTAMPES

(1307)

AVEC UN APPENDICE SUR

LES PEINTURES DE LA CHAPELLE DE FARCHEVILLE

(1304)

PAR

L.-Eug. LEFÈVRE

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DU GATINAIS



PARIS

ALPH. PICARD ET FILS, ÉDITEURS

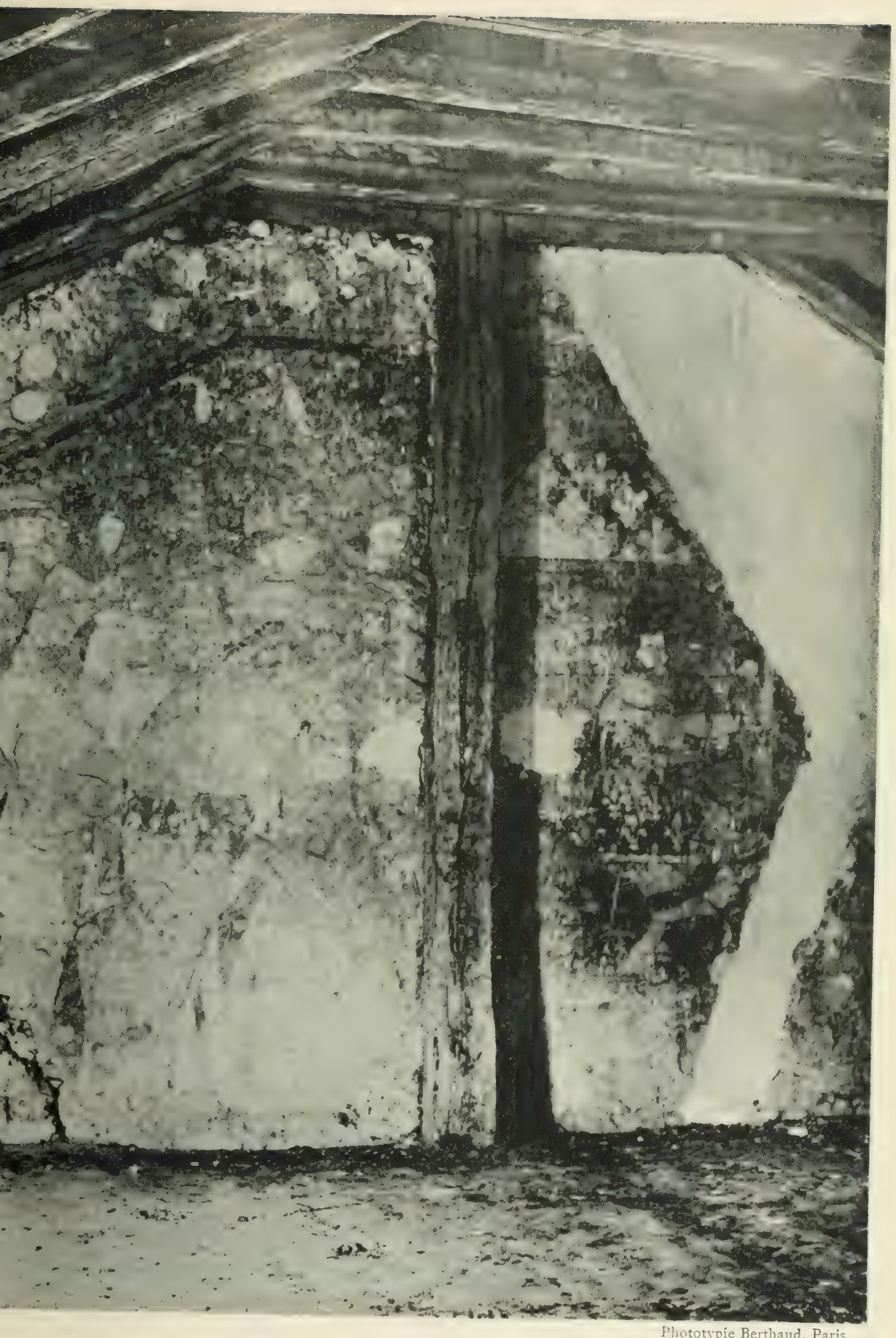
82, rue Bonaparte, 82.

—

1908



PEINTURE DÉCORATIVE DU



Phototypie Berthaud, Paris.

LE A ÉTAMPES (Photographiée d'après l'original).



LA PEINTURE HISTORIQUE
DU
PALAIS ROYAL D'ÉTAMPES[1]
(1307)

AVEC UN APPENDICE SUR
LES PEINTURES DE LA CHAPELLE DE FARCHEVILLE
(1304)



Étampes, le Tribunal de première instance, la Justice de Paix et la Gendarmerie sont installés dans un édifice qui est un ancien palais royal fondé par le roi Robert le Pieux et la reine Constance, au commencement du XIe siècle[2].

---

1. Cette peinture a fait l'objet d'un rapport par M. Henri Stein à la Société nationale des Antiquaires de France, dans la séance du 20 novembre 1907. Je suis heureux de témoigner ici à M. Stein toute l'amicale reconnaissance que je lui dois pour l'assistance qu'il m'a si cordialement prêtée dans l'élaboration de ce travail.

Je remercie aussi bien vivement d'abord M. Étienne Krier, professeur d'art décoratif de la ville de Paris, qui nous a très aimablement offert son talent précis et consciencieux pour une illustration indispensable, et ensuite M. Mauduit, géomètre, dont l'obligeance nous a également rendu un signalé service en dressant pour nous des plans qui achèvent de documenter notre étude.

2. Ce palais n'a pas seulement servi de demeure aux rois de France. Tous les Capétiens à partir de Robert II y ont rendu la justice. Le pape Calixte II y logea. Des assemblées de la plus haute importance y furent tenues, comme les cours royales, et surtout la cour générale de 1147. Sur tous ces événements et le palais lui-même, voir notre travail sur *Étampes et ses monuments aux* XIe *et* XIIe *siècles*, dans les *Annales de la Société*

La façade principale a été banalement modernisée, mais les façades postérieure et latérales dénotent une très vieille construction épaulée de solides contreforts et généralement soignée. C'est un bâtiment formant un carré imparfait dont les côtés ont respectivement environ 21m70, 19m62, 21m40 et 19m72.

Selon moi, à l'origine, le nom de *palais* se justifiait principalement parce que l'édifice servait de résidence au roi ; mais il serait probablement suffisant de le qualifier de *grand manoir* royal. De cette construction primitive nous croyons qu'il reste des caves et de gros murs extérieurs et intérieurs possédant de 80 à 84 centimètres d'épaisseur. Il y avait un oratoire dont nous connaissons les dimensions et l'emplacement probable[1].

Les dépendances étaient importantes. Elles consistaient en écuries, greniers, celliers, moulin, jardin, vergers et vignes. Tout autour régnait une enceinte aux quatre coins de laquelle s'élevait une tour. De là le nom de *Palais des quatre tours* servant à désigner la demeure royale, concurremment avec le nom de *Palais du Séjour*.

La maison d'habitation, une fois complétée par l'un des premiers Capétiens, ne paraît pas avoir été profondément altérée avant longtemps ; mais on retrouve la trace d'une importante transformation,

---

archéologique du Gâtinais, 1907. — Vu la rareté des palais royaux des XIe, XIIe et XIIIe siècles, la modeste construction étampoise mérite de retenir l'attention.

1. 5m 85 sur 3m 90. Le bâtiment actuel, comme nous le montre le plan, a été agrandi il y a quelques années. Il ne s'agissait vraiment que d'un oratoire, d'une toute petite chapelle.

ou d'un agrandissement au XIIIe siècle ou au commencement du XIVe.

De ce temps doivent dater deux grandes salles dont le plancher[1] était situé au premier étage, et dont la structure est facile à déterminer malgré les cloisons et les planchers nouveaux qui les coupent maintenant en tous sens.

La principale salle, qui seule nous intéresse, mesure 17 mètres 92 de longueur sur 8 mètres 15 centimètres de largeur[2]. C'était évidemment la grand'-salle du palais, celle où le roi rendait la justice ou tenait ses assemblées.

Les anciennes charpentes de ces deux salles, qui étaient apparentes, existent encore[3] : nous n'y dis-

---

1. Sauf dans les caves, *très primitives*, le palais ne possédait aucune salle voûtée en pierre : telle en est du moins l'apparence aujourd'hui.

2. La dimension était convenable aux temps de saint Louis ou de son successeur. Elle eût été mesquine un peu plus tard, car le hall construit en 1291, par Hugues de Bouville, à Farcheville, près d'Étampes, avait 24 mètres de long sur 8 mètres 50 de large. On verra dans la suite Jean de Berry construire à Bourges des salles mesurant environ 28 mètres de longueur sur 16 mètres de largeur. La salle du palais de Paris bâtie sous Philippe IV avait 70m 50 de long sur 27m 50 de large.

La seconde salle s'ouvre au fond de la première, à droite et en retour d'équerre. Elle mesurait 11 mètres de longueur sur 7 mètres 27 de large. Nous soupçonnons cette salle d'être de fondation plus ancienne que l'autre : elle avait un accès direct sur la chapelle, selon un usage qui paraît avoir été général au moyen âge.

3. Elle est dressée selon le système spécial au moyen âge dans lequel les doubles chevrons opposés constituent une petite ferme séparée et indépendante de ses voisines. Chevrons, jambes de force, et liens possédaient des moulures appliquées presque toutes enlevées : mais, c'est seulement le cas de la seconde salle; car l'état des pièces prouve que la grande salle était lambrissée, et l'observation est confirmée dans une description faite *de visu* par l'historien étampois Dom Basile Fleureau, *Les antiquitez d'Estampes*, Paris, 1683, in-4°, p. 26. Il est vraisemblable qu'elle avait un plafond peint, et décoré tout au moins de semis. On verra plus loin ce qui avait été fait dans cet ordre d'idées au château de Farcheville. — Une autre charpente ancienne et du même caractère existe aussi dans l'église Saint-Gilles d'Étampes, au-dessus du croisillon sud.

tinguons plus aucune trace de décoration peinte. Enfin on accédait aux salles par un escalier placé dans une haute tour en pierre de taille, « qui servait » en même temps d'eschauguette[1] ».

La salle principale était terminée, à chacune de ses extrémités, par un grand pignon en belle maçonnerie orné de fleurons et sur lequel s'appuyait la toiture à deux rampants. L'un de ces deux pignons doit avoir été détruit quand on a modernisé la façade; l'autre, regardant l'Orient, fut miraculeusement sauvé grâce à sa situation sur la cour, et devait probablement faire le fond de la salle[2]. C'est le mur sur lequel a été peinte la scène historique, objet de cette étude[3] : elle en occupe la partie supérieure.

* * *

La peinture n'était pas absolument inconnue avant notre intervention ; nous dirons seulement qu'elle était *méconnue*[4]. Aujourd'hui, avec les précisions

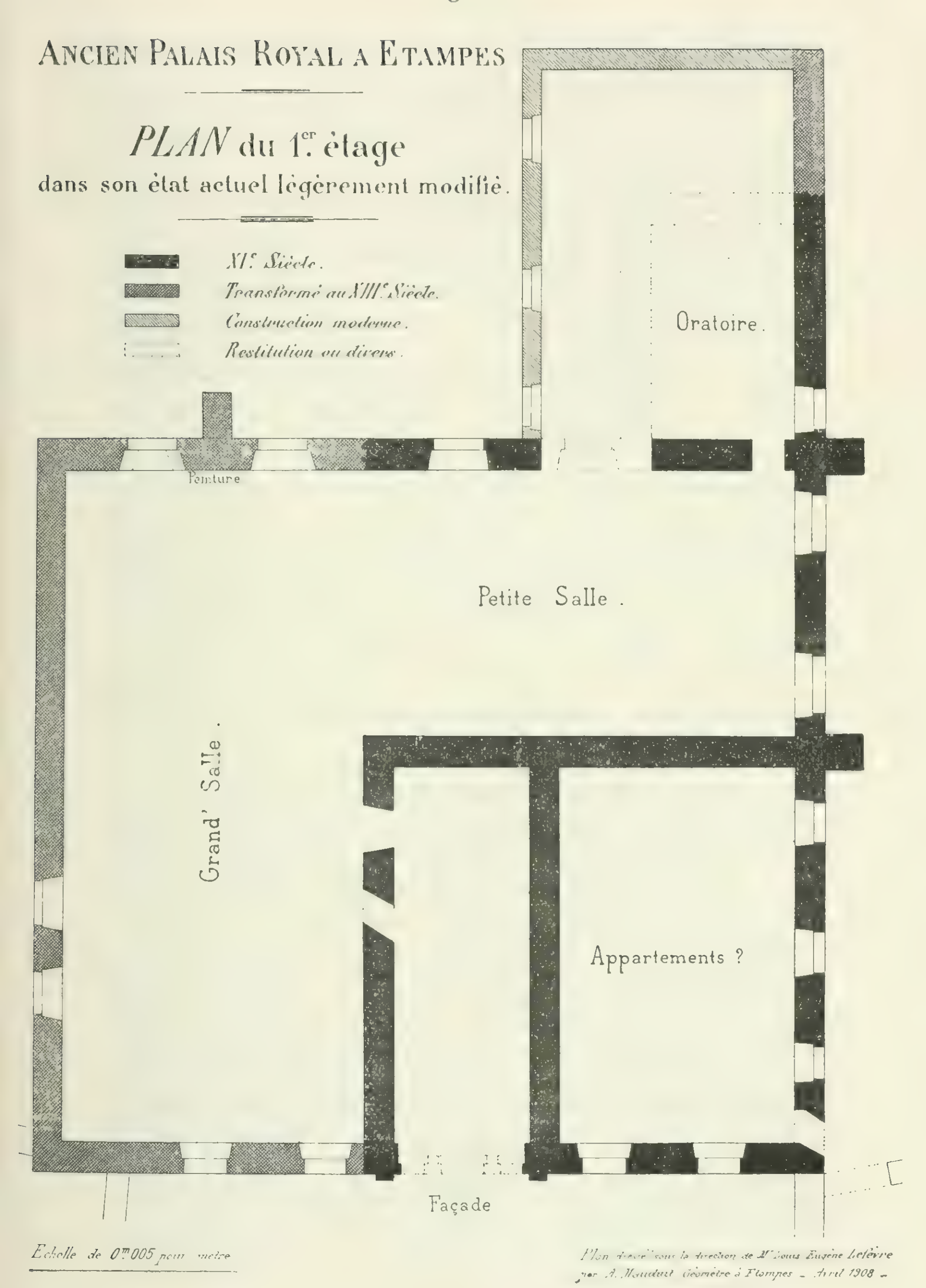
---

1. Fleureau, *ouvrage cité,* p. 26. — Il ne reste plus rien de la tour : l'escalier est maintenant intérieur.

2. Ce mur est consolidé par un bon contrefort d'axe, le mur de la façade nord n'en a pas, mais de distance en distance, il a des assises de pierres de taille, destinées à supporter les poutres du plancher.

3. Il est présumable que le mur opposé, aujourd'hui détruit, était également orné d'un tableau de la même époque; et avec la décoration également probable du plafond, on peut s'imaginer quel bel et grand ensemble décoratif des changements de bien peu d'importance opérés en ce lieu ont stupidement détruit à tout jamais. — L'éclairage devait se répandre par une grande baie placée dans le mur occidental et par des fenêtres ouvertes au nord.

4. En 1882, l'amateur étampois Lenoir l'avait visitée avec le peintre orientaliste Berchère, et l'avait ensuite signalée à la Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise, qui venait d'être instituée pour dresser l'inventaire des richesses d'art. Se méprenant sur le sujet et la date de la peinture, ces messieurs avaient cru reconnaître l'entrée d'Anne de Breta-


ANCIEN PALAIS ROYAL A ETAMPES
PLAN du 1er étage
dans son état actuel légèrement modifié.
XIe Siècle.
Transformé au XIIIe Siècle.
Construction moderne.
Restitution ou divers.
Oratoire.
Peinture
Petite Salle.
Grand' Salle.
Appartements ?
Façade
Echelle de 0m005 pour mètre
Plan dressé sous la direction de Mr Louis Eugène Lefèvre
par A. Maudait Géomètre à Etampes – Avril 1908 –

que nous apportons, tout le monde en reconnaîtra la très haute valeur documentaire; car son déplorable état de dégradation laisse néanmoins une multitude de choses à observer[1].

Le mur sur lequel elle se trouve est dans un grenier où l'on pénètre rarement, ce qui explique comment elle est restée si longtemps mal appréciée. En 1518, l'édifice perdit sa destination de palais royal. La reine Claude, comtesse d'Étampes, l'avait offert à la ville pour qu'on y jugeât les causes civiles et criminelles[2]. Ainsi la peinture, vraisemblablement abandonnée depuis environ quatre siècles, placée immédiatement sous les tuiles du toit[3], a supporté tous les changements de température. Quand des réparations ont été faites à la couverture ou au pi-

---

gne à Étampes, en 1513 (*Bulletin de la Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise*, 2e fascicule, 1882, p. 83).

En 1897, M. Leproust avait distingué saint Louis portant processionnellement la couronne d'épines (*Réveil d'Étampes*, 26 juin 1897).

1. L'étude de la peinture est encore entravée par le manque de lumière, car elle est sous des combles et ne reçoit un peu de jour que par des fenêtres à tabatières, étroites et éloignées. Par contre, un plancher ayant coupé en deux la pièce dans laquelle elle se trouvait, il est facile de s'en approcher pour la regarder de très près.

La photographie m'a été d'un grand secours. Pour prendre des clichés, comme d'ailleurs pour poursuivre mon étude, j'ai utilisé des temps de soleil et employé des réflecteurs.

2. Fleureau, *ouvrage cité*, p. 27. — Depuis longtemps, les seigneurs d'Étampes ne devaient plus trouver de charme à résider dans un vieux palais trop étroit pour eux, enserré dans la ville et enfoui dans une vallée. Le château-fort les appelait : un spacieux logis pouvait y être accommodé, d'où un paysage charmant se découvrait, et où le grand air rendait infiniment plus agréables les séjours d'été. C'est dans ce lieu que la reine Anne de Bretagne, comtesse d'Étampes, vint s'installer pour plusieurs mois en 1513 (*La Rapsodie*, ms. des archives municipales d'Étampes; — cf. Montrond, *Essais historiques sur la ville d'Étampes*, 1836, t. II, p. 50; — Marquis, *Les rues d'Étampes*, pp. 9, 311, 411).

3. La couverture primitive était tres probablement en plomb.

gnon, elle est certainement restée quelquefois exposée à la pluie et aux intempéries dont il est facile de distinguer les tristes effets.

En outre, tel que nous le voyons aujourd'hui, le tableau est incomplet : des travaux modernes, entrepris dans le but de faire passer un corps de cheminée, ont détruit irrémédiablement un grand fragment très important, ayant 1 m. 25 de large sur une hauteur moyenne de 2 mètres. Le plancher[1] établi sur les anciens entraits ou tirants, couvre une infinitésimale partie du bas de la peinture.

A l'origine, la peinture, *sans la bordure*, devait avoir environ 7 mètres de largeur sur 2 m. 75 centimètres de hauteur, la bordure supplémentaire ayant environ 42 centimètres de largeur.

La ligne formée par cette bordure a la forme d'une moitié de dodécagone, et ne fait en réalité que suivre la limite des pièces de la charpente.

Une autre grosse pièce de bois, un poinçon, sépare le sujet en deux parties; mais l'artiste n'a pour ainsi dire pas tenu compte de l'accident : il s'est contenté d'écarter les personnages.

La bordure peinte, à fond rouge-brun, est elle-même limitée par des doubles filets assez inégaux rouges et jaunes : les extérieurs ont 3 centimètres de largeur, les intérieurs ont de 3 à 5 centimètres. Le fond de la bordure est décoré de disques accouplés, rangés deux par deux et alternativement blancs et jaunes. Les blancs portaient des fleurons à quatre ou cinq branches : on en découvre très

---

1. Ce plancher fut ajouté sans doute après 1518.

distinctement la trace sur plusieurs de ceux qui sont placés à gauche.

Les personnages, destinés à être vus de loin, sont dessinés de grande taille. Deux d'entre eux, placés au premier plan, accaparent tout de suite l'attention. C'est, à droite du poinçon, un roi de France assis sur son trône, et, à gauche, une reine montée sur un grand cheval empanaché et caparaçonné.

Le roi se tient sous une tente ou un dais aux tons jaunes, mais sur la partie supérieure duquel est appliquée une pièce d'étoffe bleue fleurdelisée. La tente est soutenue par des montants en bois de la même couleur qu'elle, et la toile qui pend sur les côtés s'écarte pour laisser voir le roi.

Le roi est présenté de trois-quarts et tourné vers la droite, la tête chargée d'une couronne à trois fleurons[1]. Il porte la moustache, la barbe et des cheveux longs et bouclés tombant jusqu'à la nuque[2]; tout cela est aujourd'hui de la même teinte jaunâtre que la couronne. Le dessin, dont il ne faut tenir qu'un compte restreint, nous représente un homme de quarante à cinquante ans. De son costume on distingue seulement, au-dessous des épaules, un man-

---

1. La couronne à trois fleurons se retrouve dans toutes les miniatures.

2. On a représenté ainsi Philippe le Bel. Ce fut certainement la mode vers 1300. Nous connaissons sur ce type des œuvres sculptées de la même époque : statue de roi, en bois, de la collection Courajod, au Louvre; statue du portail de l'église Saint-Vincent, à Carcassonne. — Philippe le Hardi a été représenté barbu dans une miniature du ms. 782 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève. — Dimensions : le buste du roi, depuis la partie supérieure de la couronne jusqu'au siège, 87 centimètres. Hauteur du siège seul, 80 centimètres.

teau bleu[1] brodé de fleurs de lis, sur lequel était posé un large col clair.

Le siège sur lequel le roi est assis est un tabouret en forme d'X et actuellement de couleur rouge, dans lequel nous devons reconnaître le trône traditionnel de Dagobert, imparfaitement représenté par un artiste ne possédant qu'une insuffisante notion de la perspective[2]. Le trône n'a pas de bras ; il n'a pas non plus de dossier, ou alors celui-ci se confond avec le montant de la tente. C'est en somme le vrai siège royal tel qu'il est figuré sur les miniatures des XIII[e] et XIV[e] siècles.

Je n'ai pu découvrir ni l'épée, ni les éperons d'or, ni la main de justice, ni le sceptre[3].

On perçoit parfaitement que le roi allonge le bras droit dans un geste souverain. La mutilation dont nous avons parlé, qui commence juste à la main, laisse vaguement deviner au bout de celle-ci quelque chose d'indéfinissable ; la couleur brune de la main laisse seulement supposer qu'elle était gantée.

C'est un roi de France qui est ici représenté, mais la mutilation subie par la peinture nous empêche de savoir à quel personnage il s'adressait. En face du

---

1. Les étoffes de couleur bleue pour les vêtements royaux étaient en usage depuis saint Louis au plus tard.

2. Dans les miniatures du XIII[e] et du XIV[e] siècles, le siège royal est représenté d'une façon tout à fait conventionnelle, comme dans la peinture d'Étampes, sans être influencée par la position du roi. Quand le roi est vu de profil, au lieu des deux X parallèles du siège, on n'en distingue qu'un présenté irrégulièrement, c'est-à-dire de face (voir à la Bibliothèque nationale, mss. fr. 1792, 9749, 1950, 1728).

3. Dans le ms. latin 8504 de la Bibliothèque nationale, Philippe le Bel tient seulement des gants à la main. — Dans les images de scènes familières, le roi n'a pour attributs que sa couronne.

roi devait encore se tenir un petit groupe, car on distingue très nettement les deux jambes d'un premier homme qui, par la position des pieds, paraît tourner le dos au souverain ; cet homme doit porter des jambières d'armure et est placé en contre-bas[1] : il ne serait pas plausible de reconnaître en lui l'interlocuteur du roi ; on verrait plutôt là un intermédiaire entre les deux, ou tout au moins un assistant. Mais comme à côté et plus loin se trouve une troisième jambe apparemment tournée dans l'autre sens, c'est-à-dire vers la gauche, il est vraisemblable que celle-ci appartient à l'interlocuteur.

La reine, sur son cheval, tient une place énorme et prépondérante dans tout le panneau de gauche. Sa figure délicate, serrée dans les voiles[2], apparaît toute petite, quoique le front soit assez élevé. Elle est en costume clair, d'une couleur blanchâtre que je n'ose essayer de mieux définir. Sa tête est couverte d'un capuchon étroit qui fut à la mode dans le premier quart du XIVe siècle sous le nom d'aumusse[3]. Cette sorte de camail ou capuce est aujourd'hui de couleur jaune.

La reine est assise sur une selle blanche très

---

1. La différence est de 40 centimètres environ, ce qui nous donne la hauteur de l'estrade royale.

2. Je vois que dans les miniatures où les princesses sont généralement représentées dans des appartements, les voiles autour des têtes sont lâches, mal attachés, et laissent passer des mèches des cheveux, contrairement à ce que nous constatons ici.

3. Quicherat, *Histoire du costume* (Paris, 1875, in-4°). Nous possédons auprès d'Étampes un exemple identique de cette coiffure de femme dans une plate-tombe de l'abbaye de Morigny, conservée dans l'église : la défunte est morte en 1351. — Autre tombe, avec défunte coiffée de la même façon, mais la pointe de l'aumusse retombante, dans la cathédrale de Châlons-sur-Marne.

élevée : ses jambes sont placées, contre l'usage, du côté hors-montoir, sans doute parce qu'il fallait, avant tout, que la souveraine fût vue de face[1]. La robe courte laisse dépasser le bas d'une jambe et son pied cambré qui n'est pas posé dans l'étrier, mais au-dessus, sur la courroie qui supporte celui-ci.

Dans une pose de parfaite élégance[2], le coude bas, le poignet haut, en cou de cygne, la souveraine semble tenir des rênes que pourtant on ne distingue pas.

Le cheval, très blanc et fin, s'allonge en écartant les jambes avec toute la distinction d'un cheval de luxe moderne[3]. Il est couvert d'un grand caparaçon bleu chargé d'énormes fleurs de lis blanches, doublé au revers d'une étoffe brune que l'on aperçoit sous les pans relevés, avec d'autres pans d'une étoffe blanche ; le caparaçon, en s'écartant sur le devant et sur le côté de la bête, découvre son poitrail et son flanc éclatants de blancheur. Un orgueilleux panache s'écarte largement sur la tête du cheval : on n'en distingue plus que le contour et la tige surmontée d'un gros losange fleurdelisé qui servait à retenir les plumes. Enfin la selle, également blan-

---

1. Quand un artiste du moyen âge représentait des dames de la Cour à cheval, en croupe derrière un cavalier, il les dessinait très souvent les jambes pendantes du côté hors-montoir; mais nous les voyons assises du bon côté, quand elles sont seules et en selle. Les exceptions doivent être seulement le fait d'une intention de l'artiste, lorsqu'il ne pouvait raisonnablement présenter la femme de dos.

2. Je ne considère ici que le geste cherché par l'artiste, sans tenir compte d'une grossière faute de dessin dont je parlerai plus loin.

3. Dimensions du cheval : du poitrail à la queue, 1 mètre 65 centimètres; hauteur de la croupe, 1 mètre 40 centimètres. — Les fleurs de lis du caparaçon ont 20 centimètres de longueur.

che, est armée d'un troussequin large et élevé[1] qui contourne et vient par la gauche rejoindre l'arçon de devant, si bien que la reine est assise comme dans une chaise curule.

Entre le poinçon et le cheval, se tient un petit personnage dont on ne distingue plus que quelques traits délicats du visage tourné de trois-quarts vers la gauche. C'est vraisemblablement le page qui tenait le cheval[2].

Au second plan, presque sur une seule ligne, se tiennent les autres personnages. En avant, c'est-à-dire entre le roi et la reine, à gauche du poinçon, derrière le page et la tête du cheval, se tiennent deux sergents d'armes dont nous ne voyons plus que les bustes. Ces gardes du corps sont armés de lances à la hampe garnie d'un étendard[3]. Leurs têtes énormes sont coiffées de casques que nous croyons pouvoir assimiler aux « chapeaux de Montauban »; le casque du second a pourtant la particularité d'être pointu au sommet[4]. Le premier semble porter la moustache sans la barbe; le second serait rasé. Tous deux ont la tète enveloppée d'un haubert sous

1. La selle a 24 centimetres de hauteur à l'arrière.

2. Ce personnage haut de 1 m. 53 centimètres fut découvert par M. Krier tandis qu'il faisait son dessin.

3. Dans les miniatures, on voit souvent, placés derrière le roi, des personnages portant des masses d'armes (Bibliothèque nationale, ms. français 22912; — Bibliothèque royale de Bruxelles, ms. 9505; volumes datant tous deux de 1376 environ. Cf. comte Paul Durrieu, dans l'*Histoire de l'art*, t. III, p. 131).

4. Cette partie du tableau est très endommagée. Nous croyons voir quelques fragments de jambes de chevaux; mais ces chevaux seraient ceux des chevaliers. Enfin, il y a un certain nombre de traits clairs parallèles qui, selon M. Krier, doivent indiquer une fourrure, laquelle pourrait aussi bien appartenir au page qu'aux sergents.

le casque. La cotte de mailles du second est encore assez visible.

A la suite des gardes se tiennent cinq cavaliers, disparaissant en grande partie non seulement derrière la reine et son cheval, mais encore derrière une sorte de barrière dont nous distinguons la grande ligne et la surface uniforme[1]. L'un d'eux se tient en avant du groupe : on distingue la cotte de mailles sur son buste.

Tous les cinq ont également la tête serrée dans un haubert.

Les deux premiers ont des casques ronds avec une sorte de cercle qui passe à la hauteur des oreilles. Le troisième porte un casque presque semblable, différant seulement par le cercle. Le quatrième est coiffé d'une cervelière à rebord[2] et finissant en pointe.

Je vois à tous ces hommes le visage rasé ou imberbe, avec une expression énergique. De leurs chevaux, le bas des jambes et les pieds sont seuls indiqués.

Au premier plan, devant le siège royal et le cotoyant, passe une sorte de patte d'animal, blanche, dont le sabot de même couleur nous paraît fendu. Je suis incapable de fournir une explication sérieuse à son sujet. Cet indéfinissable fragment doit appar-

---

1. Cette barrière ou tenture ne s'explique que par un subterfuge de l'artiste voulant s'éviter la complication de peindre un groupe d'hommes et de chevaux en détail.

2. Dans le ms. 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal, une miniature (f° 309 v°) représente des guerriers en train d'en assaillir d'autres dans une forteresse. Or tous les gens assaillis portent un casque dont le rebord, à forme très particulière, me paraît identique au rebord de casque en question.

tenir à quelque ornement conventionnel, emblèmatique, vu par nous incomplet et dans de très mauvaises conditions, car une malencontreuse bande de plâtre neuf traverse juste à cet endroit[1].

Vraisemblablement, nous rencontrons de telles énigmes parce que les scènes laïques du XIVe siècle, dont nous ne connaissons aucune autre représentation, nous sont inconnues. Le cas de la grande majorité des images religieuses est bien différent : elles illustrent à l'infini et sans crainte de monotonie les mêmes sujets sacrés ou légendaires avec les mêmes accessoires dans la même composition. Pour les images historiques proprement dites, les points de comparaison nous font défaut : on ne peut donc que conjecturer quand on se trouve devant un objet incomplet et bizarre.



La composition de l'image est simple. Tous les personnages restés visibles, sauf le page, sont tour-

---

1. On nous a suggéré que cette jambe d'animal appartenait à un cheval sur lequel était monté le personnage interlocuteur du roi. Les jambes d'homme visibles un peu plus loin à droite seraient celles de l'écuyer tenant le cheval. Mais tout cela est impossible, car le sabot paraît bien fendu; en outre, le genou, plié légèrement, se trouve là où devrait être le canon et même plus bas. Enfin, malgré la mutilation du tableau en cet endroit, on devrait retrouver le corps du cheval un peu plus loin, cheval qui devrait être au moins aussi grand que la monture de la reine. Le groupe ainsi composé ne s'imagine pas convenablement avec les éléments que nous possédons; et ce cérémonial ne s'accorderait guère non plus avec les usages connus du temps.

La photographie laisse vaguement paraître un personnage qui serait coiffé d'un bassinet et agenouillé ou fléchi aux pieds du roi; mais c'est trop incertain pour mériter notre insistance. La photographie est d'ailleurs trompeuse : ainsi il y a, à une petite hauteur dans l'angle gauche du tableau, une fausse tête de cheval relevée en l'air, qui dans la réalité doit être un essai de terrain. Enfin la partie blanchâtre qu'on perçoit devant la reine est très énigmatique et ne suggère que des choses incertaines.

nés vers la droite et présentés généralement de trois quarts; ceux qui jouent le rôle de spectateurs regardent gravement la scène calme qui se passe entre le roi et son interlocuteur. Ils sont impassibles : le peintre n'a pas cherché à leur donner une expression de visage d'ailleurs probablement inutile, étant donnée la circonstance cérémonieuse; il s'est seulement occupé de trouver une place à chacun selon son titre. Faire figurer dans une cérémonie simple un certain nombre de gens selon une règle protocolaire, voilà, semble-t-il, tout son effort au point de vue de la composition. La mise en scène est réduite au strict nécessaire : deux acteurs principaux[1], quelques témoins appartenant à la famille, et des serviteurs au milieu de quelques accessoires distinctifs : voilà tout. Pas de décorum extraordinaire, pas de complication.

Le dessin laisse parfois beaucoup à désirer. Ainsi, le coude de la reine tombe beaucoup trop bas : eu égard à la longueur de l'avant-bras distinctement marqué, l'humérus est trop long. De sorte que l'on ne sait plus où l'artiste a entendu placer la taille. Par rapport à la dimension de la tête, le corps paraît tout à fait disproportionné.

Toutefois, si le dessin dévoile un manque de science chez l'artiste, par contre il prouve en maints endroits sa haute habileté, son expérience et sa grande habitude du pinceau. On ne reconnaît pas ces qualités seulement par des traits d'une fermeté remarquable, mais encore par la parfaite simplicité

1. Il est entendu que de ces deux acteurs, il nous en manque un.

des moyens qu'il emploie, notamment pour les yeux qui sont grands et beaux. L'artiste avait certainement une facilité très développée pour peindre ; il avait « du métier », mais sa science était primitive, comme il va de soi. En outre on doit lui tenir compte des conditions défavorables dans lesquelles il se trouvait pour exécuter son travail, étant sur un échafaudage.

En outre, si les images ne sont probablement pas les portraits exacts des gens représentés, il faut reconnaître le soin évident déployé par l'artiste dans le but de les distinguer autrement que par le costume, et de rendre les physionomies sensiblement différentes. Les visages des deux sergents d'armes, par exemple, ont des types très individuels : l'un possède un nez fort et busqué très dissemblable de celui de l'autre. Si deux ou trois chevaliers ont un peu de ressemblance, c'est bien naturel puisqu'ils sont probablement (nous le verrons plus loin) frères entre eux; sans doute encore, chez ces chevaliers comme chez la reine, les commissures des lèvres sont uniformément pendantes. L'œuvre n'a jamais dû être minutieuse, mais il y a certainement des détails distinctifs qui ont disparu; à ce point de vue, nous considérons l'œuvre comme sortie de la convention pure et imprégnée d'un naturisme commençant.

La perspective est très mal observée, sans être absolument nulle[1].

---

1. Les miniatures de la fin du XIIIe siècle accusent déjà dans les petits détails une recherche très accentuée de la perspective. Je puis notamment

Les têtes des cinq cavaliers ne sont pas à niveau égal, et dans leur groupe, plusieurs sont plus ou moins cachées par les autres. Mais ces particularités ne sont point des effets voulus de perspective; l'artiste n'a obéi qu'à la nécessité de trouver une place pour les cinq personnages et de les présenter chacun selon le rang qu'il occupait dans la famille royale. La différence de niveau ne paraît pas non plus provenir de la taille réelle des modèles : les têtes suivent la déclivité de la bordure décorative; exception pourtant en ce qui concerne le dernier cavalier, car l'artiste aurait pu le grandir un peu plus, et il ne l'a pas fait, de sorte qu'il apparaît de bien moindre taille que le plus grand du groupe. Enfin, toutes les teintes nous paraissent plates, laissant ainsi tous les personnages sur le même plan.

Les pieds des chevaux sont aussi présentés au même niveau, contrairement à ce qui devrait être, puisque les bêtes sont supposées se tenir les unes derrière les autres. Même les quatre pieds du cheval de la reine sont posés l'un devant l'autre.

Une tendance à satisfaire à la perspective n'apparaît que dans plusieurs petits détails, tels les pans

---

citer des exemples pris dans un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal (nº 3142), bel et important volume royal que M. Henry Martin nous dit avoir été mis en train vers 1285 : on peut y apprendre à quel degré était parvenue la science de la perspective, à cette époque, à la cour de France.

Au folio 73 recto, un trône de Dagobert est dessiné de face en perspective; même effet, encore plus remarquable, au fº 229. — Au fº 273 rº, une femme est présentée de trois quarts, assise dans une chaire en perspective. — Au fº 286 rº, petit tableau de genre amusant où la perspective fait un effort réel avec une table chargée d'objets, du linge pendant à une tringle de bois. — Au fº 229, indication d'un sol inégal, etc. — Au fº 311 vº, les teintes sont modelées.

du caparaçon qui sont relevés avec grande élégance et montrent leur doublure et leur revers; telles des lignes du même caparaçon qui se voient pendantes de l'autre côté du cheval, avec cette barrière ou toile tendue dont j'ai parlé. C'est décidément dans l'art de dessiner les draperies que nos peintres comme nos sculpteurs du moyen âge se sont tout d'abord montrés le plus habiles.

Le procédé de peinture employé est aussi primitif que le reste.

D'abord, ce n'est pas une fresque proprement dite, c'est-à-dire une couleur appliquée sur du plâtre encore humide et absorbant[1]. C'est quelque peinture à la détrempe néanmoins[2], posée sur un enduit de mortier, imparfaitement lisse, et même assez grossièrement appliqué, qui accroche les poussières à toutes ses rugosités et à toutes ses bosses. Jamais une goutte d'huile ne s'en est approchée, ni pour faire le mélange de la couleur ni pour en raviver les tons[3]. Et quant aux couleurs, j'ai distingué du brun-

---

1. Nous le pensons du moins, et notre observation s'accorde avec celle de Viollet-le-Duc, car il prétendait que l'usage des vitraux fortement colorés avait fait abandonner, au XIII[e] siècle, l'emploi de la peinture à fresque dont les tons étaient désormais considérés trop pâles (*Dict. rais. d'archit.*, art. *Peinture*, t. VII, 1864, p. 76-77).

2. A la colle d'os ou à la colle de peau, par exemple.

3. La peinture à l'huile, inventée avant le XI[e] siècle, n'était pas encore en grand usage. La première utilisation connue dans une œuvre importante remonte seulement à l'année 1356 (peintures de Jean Costé au château de Vaudreuil); puis on cite ensuite une œuvre de Jean Petit, en 1380, et une de Jean d'Orléans en 1383 (Émeric David, *Discours historique sur la peinture moderne*, Paris, 1812; — *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2[e] série, t. I et III, pp. 544 et 334; — Viollet-le Duc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, art. *Peinture*, t. VII; — De Fourcaud, dans l'*Histoire de l'art*, t. III, p. 176; — comte Paul Durrieu, *Idem*, t. III, p. 109). — Il faut pourtant encore mentionner l'emploi d'un vernis composé de gomme dis-

rouge, des ocres rouge et jaune, du bleu, du blanc, sans découvrir trace de vert, de violet ni d'or; le jaune remplace ce dernier.

Toutefois, je m'empresse de le dire, cette peinture à la détrempe paraît surtout avoir servi à préparer l'ébauche de la composition. Elle dut être recouverte d'une peinture différente, plus parfaite à certains points de vue, mais qui s'est effritée et qui maintenant a disparu en beaucoup d'endroits[1]. Je pense que, si cette matière n'est pas à proprement parler une peinture, ce doit être une colle ayant eu pour but de fixer solidement les couleurs.

En vérité, dans l'ouvrage tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, il faut distinguer trois opérations différentes entreprises successivement par l'artiste pour mener son œuvre à bonne fin.

1° Tout d'abord, l'artiste a dû procéder à une esquisse de fond. Avec rapidité, avec habileté, il a dessiné ses personnages à leur place respective par de larges traits en ocre rouge ou jaune, utilisant souvent le rouge pour les costumes. Les visages, les boucles de cheveux, les yeux surtout sont marqués par des traits précis et nets qui savent l'affiner. Comme nous l'a judicieusement fait remarquer

---

soute à chaud dans l'huile, et dont l'éclat était extraordinaire (cf. Viollet-le-Duc, *Ibid.*, p. 76) : il nous est impossible d'affirmer que ce vernis n'a pas été utilisé à Étampes.

1. L'artiste n'a probablement jamais essayé de modeler, mais alors il a voulu seulement, selon un procédé connu (cf. Viollet-le-Duc, *Ibid.*, p. 75), redessiner par des traits d'un ton plus rude les plis, les creux, les mailles des cottes d'armes, les ombres; ce trait noir-brun était collé au blanc d'œuf ou à la colle de peau. Viollet-le-Duc a constaté dans des peintures que le trait ne faisait pas corps avec l'enduit et se détachait par écailles.

M. Krier, ce premier travail rappelle énormément les dessins des verrières. On retrouve la même manière de tirer les traits des figures aussi bien que des draperies. En général, tous les contours ont été ainsi cernés d'un produit dur qui a résisté presque partout[1].

2° La seconde opération consiste probablement à étaler les grandes teintes plates. Ainsi l'artiste peignit le fond de la composition en brun-rouge, sur lequel se détachèrent les bleus sombres ou les tons clairs des draperies, le jaune de la tente et de la barrière, les blancheurs du cheval et des fleurs de lis, etc. ; les bleus, les blancs ont conservé le plus d'éclat. Dans leur ensemble les couleurs au ton mat communiquent au tableau l'apparence d'un pastel dont il a un peu la fragilité. Souvent la couleur mal fixée est une poussière qui s'efface au frottement le plus doux. Les teintes bleues et blanches sont les plus solides, et elles ont aussi conservé le plus d'éclat : le bleu a pâli seulement, et la couche en est d'ailleurs fort mince.

3° La troisième opération est celle qui a laissé le moins de trace : aussi il m'est très difficile d'en parler avec une constante certitude. Je vois par places des vestiges d'un produit foncé, plus brillant et plus dur que le reste. Ce sont principalement des touches étroites comme des lignes, très souvent courtes, là

1. Le visage du roi est marqué par des traits en couleur solide; de même le visage du page, ou ce qu'il en reste. Par contre j'ai tenté de nettoyer la face poussiéreuse d'un chevalier en passant légèrement dessus un peu de mie de pain, et j'ai vu avec stupeur que j'allais faire disparaître le nez. J'avais procédé sans dommage de la même façon pour le roi qui avait été enfantinement barbouillé de charbon.

où le pinceau a déposé avec plus de vigueur une plus épaisse couche du produit en question, couleur ou simple vernis. Je trouve quelques-unes de ces traces sur la ligne qui borde le casque d'un sergent; sur le cou du cheval, à la jointure; les fleurons des disques de la bordure et les chaînons des cottes de mailles sont de même nature. En d'autres endroits, et notamment dans les parties basses, je crois distinguer le même produit couvrant de petites surfaces continues.

Il me paraît évident que le ton du tableau était primitivement rehaussé en toutes ses parties par le même procédé et le même produit. Mais quelle extension ou quelle limite fut donnée à cette troisième opération, cela n'est pas facile à découvrir.

Si, comme je le crois, ce sont des couleurs appliquées par-dessus le travail préparatoire des deux premières opérations, ces couleurs furent certainement mélangées avec une colle, à l'œuf peut-être, qui durcissait mieux et a sans doute préservé pendant longtemps les couleurs du dessous; mais peu à peu, elles ont fini par trop sécher, s'effriter, et tomber.

Il me paraît encore évident que — soit dès l'apposition, soit par le travail chimique du temps, et peut-être à cause des deux circonstances combinées, — les couleurs dernières sont lourdes, non pas exactement bitumeuses, mais dans le ton neutre et désagréable qui va du noir au pain d'épices.

Le moindre usage que notre artiste ait pu faire de ce troisième procédé fut naturellement pour modeler son œuvre et animer les teintes plates. Nous n'osons

pas croire que les visages des personnages furent entièrement recouverts par une couche de cette peinture superficielle. Une telle supposition serait, je pense, encore plus inadmissible pour les bleus et les blancs. S'il s'agissait seulement d'un vernis, ce serait une autre affaire : le vernis aurait bien pu être étalé également partout ; mais n'ayant pas toujours fait corps avec les couleurs, il aurait ainsi fini par tomber tout seul.

En tout cas, il doit manquer à l'œuvre d'aujourd'hui certains éléments de l'œuvre primitive ; nous ne devons pas avoir la tonalité exacte de l'œuvre originale, et cela sans faire allusion aux transformations habituelles des couleurs vieillies ; et surtout, il est peut-être des lignes destinées à accentuer le modelage dont il ne reste plus même la trace. On peut tout supposer quand on constate que, parmi une vingtaine de disques blancs, deux ou trois seulement ont conservé trace du fleuron qui les agrémentait.

J'hésite beaucoup à penser que certaines parties furent jamais entièrement recouvertes d'une couche superficielle de peinture aujourd'hui disparue. Elle a pourtant de l'attrait, cette conjecture faisant du tableau actuel seulement le dessin préparatoire, l'ébauche d'une peinture en grande partie détruite. Elle aurait même le sérieux avantage d'expliquer l'imperfection de plusieurs morceaux ou leur simple bizarrerie[1]. Et pourquoi encore, en certains endroits,

---

1. Ainsi la jambe à moitié découverte de la reine et de sa laide robe courte me paraissent un cas extraordinaire. Évidemment, il n'y a pas à se faire illusion sur les licences du moyen âge que nous connaissons néanmoins très imparfaitement; mais je me demande si ce déshabillé était

l'esquisse imparfaite et la peinture définitive ne seraient-elles pas cause de confusion[1]?

* * *

L'impossibilité où nous sommes de connaître tout d'abord avec certitude l'identité du personnage auquel s'adressait le roi, n'est pas pour faciliter la recherche du sujet et en même temps la date de l'œuvre. Dans l'espace d'un demi-siècle, rois, reines, chevaliers qui se succèdent se ressemblent considérablement sur les images. Pourtant toutes les circonstances réunies, costumes, personnages, dessin, procédé de peinture, tout semble nous indiquer que la scène se passe plus vraisemblablement au temps de Philippe IV le Bel, roi de 1285 à 1314. Nous proposons donc de reconnaître ce monarque dans le personnage principal de la peinture[2].

---

conciliable avec les mœurs de l'époque, pour une reine qui était, — nous allons le voir, — la bru de saint Louis, et figurant dans une cérémonie pleine de decorum : il ne faudrait pas se laisser égarer par le souvenir des aventures de Marguerite de Bourgogne. Je ne pense pas que les miniatures indiquent l'existence de telles modes. Au contraire, je connais des exemples, postérieurs certes, de femmes de la Cour figurées à cheval avec des robes très longues. Dans le manuscrit des *Très Riches Heures du duc de Berry*, où les miniaturistes se sont permis combien de privautés, l'un d'eux a pourtant caché amplement les jambes des femmes chevauchant à la chasse : c'était au temps d'Isabeau de Bavière. Bref, tout s'explique si le dessin actuel est une esquisse que la peinture définitive corrigeait jadis. En tout cas, il y a là plusieurs coïncidences étrangères sur lesquelles je n'oserais pas encore me prononcer.

1. Nous avons l'exemple d'une peinture semblablement écaillée mais alors plus partiellement, et découvrant toutes les précautions des dessous, dans la décoration du porche de l'église Notre-Dame des Doms à Avignon. Il reste à savoir si le cas d'Étampes est exactement le même.

2. Philippe le Bel est représenté imberbe dans une miniature du ms. latin 8504 de la Bibliothèque Nationale, qui date de 1313, mais, au point de vue portrait, ce document a une valeur très douteuse. — Né en 1268, Philippe était donc âgé de trente-neuf ans en 1307, à l'époque présumée de la peinture.

Comme nous ne distinguons parmi les personnages aucun évêque, aucun ecclésiastique, il est évident qu'il ne s'agit pas d'une cour de justice. La présence d'une reine nous confirme également que la cérémonie n'a pas de caractère guerrier.

En outre, il y a dans la composition un fait très curieux et très frappant : le roi est assis sur son trône, seul en avant, tandis que la reine est assez loin derrière lui à cheval; en un mot, *elle n'est pas aux côtés du roi*. Ce fait important nous a fait admettre, comme on va le voir, que l'image entend représenter la scène solennelle dans laquelle Philippe le Bel a remis la baronnie d'Étampes à son demi-frère Louis d'Évreux, en 1307[1].

Le personnage supprimé par la ruine de la peinture, dans l'angle droit, semble donc être Louis de France, comte d'Évreux[2]; en outre, il est présumable qu'il avait à ses côtés sa femme Marguerite d'Artois[3], qu'il avait épousée en 1300.

---

1. Après la mort de la reine Marguerite, veuve de saint Louis, survenue en 1295 (et non pas en 1285, comme dit Fleureau), la seigneurie d'Étampes fit retour au Domaine de la couronne. Quelques années après, Philippe le Bel profita de cette rentrée pour satisfaire à une volonté de son père Philippe III en faveur de Louis d'Évreux. Par un titre du mois d'avril 1307, nous voyons qu'il érigea en comté la baronnie d'Évreux, et donna en outre à son frère les prévôtés, châtellenies et villes d'Évreux, d'Aubigny, de Gien, de La Ferté-Alais, d'Étampes et de Meulan, avec tous les droits afférents. Étampes ne fut érigé en comté qu'un peu plus tard (1327), au temps de Charles d'Évreux (Cf. Fleureau, *ouv. cit.*, p. 143 et suiv.).

2. Fils de Philippe III le Hardi et de Marie de Brabant; né en 1276, mort en 1319, comte d'Évreux, d'Étampes, de Beaumont-le-Roger, de Meulan et de Gien. De lui est sortie la branche des rois de Navarre. — Les premiers actes saillants connus de ce prince comme comte d'Étampes sont la vente de la garenne royale aux habitants, en 1309, et la fondation d'une messe dans l'église de Notre-Dame en 1313.

3. Dame de Brie-Comte-Robert, fille aînée de Philippe d'Artois, seigneur de Conches, et de Blanche de Bretagne; morte en 1311, elle était nièce de



PEINTURE HISTORIQUE

DANS L'ANCIEN PALAIS ROYAL, A ÉTAMPES

(Dessin fait d'après l'original par M. ET. KRIER)

La reine ne se trouve pas aux côtés du roi, parce que, à ce moment, Philippe le Bel était veuf de sa femme Jeanne, reine de Navarre[1], depuis 1304. Et la reine de France représentée à cheval, quelques pas en arrière, doit être Marie de Brabant[2], seconde femme de Philippe le Hardi, veuve de ce prince par conséquent, et mère de Louis d'Évreux, le héros de la scène. Il se confirmerait ainsi que l'aumusse, dont la reine-mère a la tête couverte, est une coiffure de veuve, comme je l'ai vu indiqué quelque part.

Les trois premiers chevaliers dont les casques sont semblables pourraient être les trois fils aînés de Philippe le Bel : Louis X dit le Hutin[3], qui devint roi en 1315; Philippe V dit le Long[4], roi en 1317; et Charles IV dit le Bel[5], qui devint roi lui aussi en 1322. Il ne fut fait chevalier qu'en 1313, et ceci

---

la comtesse Mahaut d'Artois, connue pour avoir utilisé des peintres célèbres : ainsi, de 1313 à 1319, elle fit exécuter des travaux d'art et de peinture, spécialement par Évrard d'Orléans, à Conflans et à Paris. En 1320, elle confiait encore des ouvrages de peinture à Pierre de Bruxelles (Comte P. Durrieu, *La peinture en France, de Jean le Bon à la mort de Charles V*, dans l'*Histoire de l'Art*, t. III.)

1. Comtesse de Champagne, de Brie et de Bigorre, fille unique et héritière de Henri Ier du nom, roi de Navarre, et de Blanche d'Artois. Mariée à Philippe le Bel en 1284, elle avait trente-trois ans quand elle mourut. Jeanne était la cousine de la comtesse d'Évreux ci-dessus nommée.

2. Fille de Henri III, duc de Brabant et d'Alix de Bourgogne. Couronnée reine de France en 1275, elle mourut en 1321.

3. Né en 1289 ou 1291; il avait donc dix-huit ou seize ans en 1307; mort en 1316. Il est représenté dans la miniature du ms. latin 8504, à la Bibliothèque nationale, en retrait par rapport au roi, assis, et le premier, avant son oncle Charles de Valois.

4. Né en 1293. Il avait quatorze ans en 1307; mort en 1322. Dans le ms. 8504, ce prince est représenté debout, ainsi que son frère puîné Charles.

5. Sa date de naissance n'est pas bien connue; mort en 1328. Il fut le dernier roi capétien direct.

expliquerait peut-être pourquoi son casque n'est pas cerclé de la même façon que celui des deux princes précédents.

Le quatrième personnage doit représenter Charles de France[1], comte de Valois, troisième fils de Philippe le Hardi, frère de Philippe le Bel et demi-frère du comte d'Évreux. Il est remarquable que son casque à cervelière diffère de tous les autres.

Enfin, le cinquième personnage ne serait qu'un enfant, Robert de France[2], quatrième et dernier fils de Philippe le Bel, et dont il est difficile de connaître l'âge exactement. Ce personnage a été peint le dernier et plus petit que les autres ; sa coiffure est absolument dissemblable.

Les princesses sont donc seules à manquer dans cette assemblée, autrement complète, de la famille royale de France en 1307. Et nous rencontrons là un argument en faveur de notre présomption que l'interlocuteur du roi est Louis d'Évreux. Si ce prince n'est pas notre plus mystérieux personnage, un membre important de la famille aurait été omis dans le tableau; et comment alors expliquer un pareil oubli?

Si le sujet est bien celui que j'expose, l'exécution n'en a vraisemblablement pas été ordonnée par Philippe le Bel, mais par Louis d'Évreux peu de temps

1. Comte de Valois, d'Alençon, de Chartres, du Perche, d'Anjou et du Maine; né en 1270, mort en 1325, il a donné l'origine à la Maison royale de Valois. Ce prince est également représenté avec les autres membres de la famille royale dans la miniature du ms. latin 8504; il est au second rang, assis, après le prince Louis.

2. Il avait été accordé en 1306, c'est-à-dire l'année précédente, à Constance d'Aragon ; mais il mourut très jeune, à onze ou douze ans.

après la donation d'avril 1307. Ceci expliquerait mieux encore la place prédominante accordée dans la composition à Marie de Brabant, mère de Louis d'Évreux avant d'être belle-mère du roi.

***

Dans le cas peu probable où de sérieuses objections seraient soulevées contre la date assignée par moi à la peinture, on ne saurait en tout cas beaucoup l'avancer; la rectification serait de quelques années seulement.

De même, si le sujet que j'indique était controversé, nul ne pourrait mettre en doute son caractère de franche actualité.

Ainsi, de toutes façons, nous nous trouvons en présence d'une peinture à sujet historique et contemporain, exécutée dons les premières années du XIVe siècle.

Or, jusqu'à présent, on n'avait pas idée qu'une telle sorte d'image ait vu le jour à une époque aussi ancienne. On s'imaginait d'autant moins pareille chose en décoration murale que les miniatures elles-mêmes ont commencé seulement plus tard à figurer des scènes historiques[1].

---

1. « Ce n'est que sous Charles V, dit M. Paul Durrieu (*op. cit.*, p. 130), qu'on a commencé à traiter des sujets d'actualité. Nous en avons déjà dans la *Vie de Saint Denis*, exécutée vers 1317 pour Philippe le Long Bibliothèque nationale, mss. fr. 2090, 2091, 2092), et surtout, aux alentours de l'année 1332, dans le remarquable dessin colorié de l'école de Jean Pucelle, sinon de Pucelle lui-même, qui représente une des séances du *procès de Robert d'Artois* (Bibliothèque nationale, ms. fr. 18437). Mais ce qui est vrai, c'est que, sous Charles V, les images de ce genre deviennent plus fréquentes et sont traitées avec de moins en moins de gaucherie. »

On cite encore une miniature, aujourd'hui perdue, qui représentait le duc Louis de Bourbon prêtant hommage à Charles V, qui, dit-on, était un vrai

Maintenant l'opinion est motivée de considérer l'art de la grande peinture comme ayant montré la voie nouvelle à la miniature. Les *guerreries* que la comtesse Mahaut fit peindre à Conflans[1], en 1320, n'avaient-elles pas des prétentions plus ou moins justifiées à la vérité historique? Aujourd'hui, on est tout à fait en droit de le supposer[2].

Nous avons signalé dans la peinture du palais d'Étampes l'effort certain de l'artiste à marquer le caractère individuel sur le visage de ses personnages. On devine principalement une ressemblance plus ou moins exacte dans la physionomie du roi et des gardes; les autres personnages, comme la reine et les princes, qui sont engoncés dans des voiles ou un haubert, qui ont eu sans doute des traits plus délicats, et dont les images d'ailleurs sont bien mal conservées, n'offrent pas, il est vrai, un aussi concluant exemple. Néanmoins, la peinture d'Étampes est le plus ancien ouvrage français dans lequel on trouve des portraits aussi accentués[3].

---

tableau d'histoire. — M. Durrieu a constaté aussi l'effort de l'artiste à traduire le détail des faits tels qu'ils se sont passés, dans les *Grandes Chroniques de France* (Bibliothèque nationale, ms. fr. 2813, f° 473 v°), vers 1375 (P. Durrieu, *op. cit.*, p. 132 et 134).

1. Voir ci-dessus, p. 24, note 3.

2. A signaler plus tard (vers 1342) le tableau représentant une entrevue du dauphin, le futur roi Jean le Bon, avec le pape Clément VI. Ce tableau est détruit mais nous en possédons une image dans le *Recueil de Gaignières* (cf. P. Durrieu, *op. cit.*, p. 109).

3. On connaît un psautier manuscrit picard, attribué à la fin du XIII[e] siècle, dans lequel plusieurs personnages sommairement dessinés dans les marges sont nommés par une inscription à côté : Agnès de Hanin, Jehan de Sens, Monseigneur Robert d'Oisi, Medemisele de Chuingnoles, etc. (Bibliothèque nationale, ms. latin 10435; — cf. *Catalogue de l'Exposition de portraits peints et dessinés du* XIII[e] *au* XVII[e] *siècle*, Paris, 1907, n° 2, p. 2).

Surtout il y a la miniature où figurent les portraits de Marie de Brabant

Mais, encore que l'exécution de la peinture ait été ordonnée par le roi Philippe ou par le comte d'Évreux, l'artiste fut de toutes façons un des peintres de la Cour de France. Justement, bien des détails concernant ceux-ci ont été découverts grâce aux recherches opérées durant ces dernières années dans les archives, notamment par Bernard Prost[1].

Nous nous contenterons de donner ici la liste que nous avons dressée d'après les travaux les plus récents; les noms d'artistes y figurent en regard des dates auxquelles ils apparaissent pour la première fois dans les documents actuellement connus.

1292. — Jean d'Orléans.
Évrard d'Orléans.
Jean Pinon.
1298. — Étienne d'Auxerre.
1304. — Philippo Bizuti.
Jean Bizuti, fils du précédent.
Niccolo de Marsi.
1317. — Jean de Locre.
1320. — Pierre de Bruxelles.
1321. — Jean d'Auxerre.
1322. — Jean d'Auteuil.

---

de Blanche de France, de Jean II de Brabant et du ménestrel Adenet le Roi, exécutée en 1285, et dont M. Henry Martin a pu dire : « C'est là, à notre connaissance, le plus ancien essai de véritables portraits que nous ait légué le moyen âge, à partir de l'avènement des Capétiens. Vu à la loupe, le visage de chacun des personnages représentés ici est tout à fait caractéristique. » (Catalogue cité, n° 118, p. 62). Cette peinture est attribuée à un enlumineur parisien (cf. Henry Martin, *Cinq portraits du* XIIIe *siècle,* dans *Recueil de Mémoires* publié par la Société des Antiquaires de France, 1904, p. 269-279). Cette image a d'autant plus d'intérêt pour nous qu'elle représente Marie de Brabant, la reine-amazone de notre peinture : voir ci-dessus, p. 25.

1. *Recherches sur les peintres du roi antérieurs au règne de Charles VI,* dans les *Études d'histoire du moyen-âge dédiées à Gabriel Monod* (Paris, 1896), pp. 389-403.

Il existe peut-être quelque part des œuvres de ces artistes, mais du moins on les ignore, et si parmi les peintures connues il en est une qui aurait dû leur être attribuée, elle ne représente pas en tout cas une scène historique. A ce point de vue, la peinture d'Étampes ne peut être comparée à aucune autre. L'artiste d'Étampes ou l'un de ceux que nous venons de nommer avec lui, ont exécuté ailleurs, dans le même temps, d'autres peintures d'actualité; je crois le fait indubitable. Mais de toutes ces œuvres présumées, il ne reste rien. La destruction, partout accomplie des palais royaux qui furent debout au XIV[e] siècle, explique notre pénurie de grandes compositions décoratives contemporaines. Le palais d'Étampes, tout seul, nous laisse contempler son tableau unique, exactement vieux de six cents ans.

Mon avis est que la peinture d'Étampes est l'œuvre d'un artiste national encore imbu de certaines traditions étrangères[1] devenues depuis longtemps françaises, mais dont le style de composition et les procédés de coloris ont subi une action transformatrice puissante et en somme très salutaire.

L'influence italienne paraît nulle, bien qu'il y ait eu à cette époque et antérieurement des relations artistiques entre les deux pays : en 1298, le peintre Étienne d'Auxerre avait été chargé d'une mission à Rome par le roi Philippe le Bel, et trois peintres italiens (de Rome) ont travaillé à la cour de Philippe le Bel.

---

1. Dans les draperies notamment, on trouve encore un souvenir de stylisation.

On ne peut nier que les Français eurent, eux aussi, certaines initiatives que la découverte étampoise confirmera.

L'art de la peinture murale, qui étalait ses gracieuses colorations et ses douces « histoires » sur tous les murs des églises italiennes, aurait été utilisé d'abord en France pour les demeures princières. « Au témoignage d'un écrivain qui ne peut être sus- » pect puisqu'il était italien de naissance, Brunetto » Latini, on connaissait déjà en France le luxe des » chambres peintes, alors que ce raffinement était » encore ignoré de l'Italie[1]. »

*
* *

Farcheville, situé à dix kilomètres d'Étampes dans la direction nord-est, est un grand et magnifique manoir seigneurial assez bien conservé, avec murailles d'enceinte à machicoulis, grande salle[2] à charpente apparente et chapelle.

Sa construction est due à un personnage considérable, Hugues II de Bouville, chevalier et chambellan de Philippe le Bel.

Le frère de Hugues II était valet de chambre du roi. Son fils Jean II fut chambellan. Son autre fils Hugues III le fut également sous Philippe le Bel et sous Louis X. Enfin le fils de Hugues III,

---

1. Paul Durrieu, dans l'*Histoire de l'Art*, III, p. 106.

2. Cette salle possédait une frise peinte de blasons à 4 mètres 10 de hauteur au-dessus du sol, et sous cette frise se déroulait un bandeau de rinceaux. La salle, qui n'a plus que 20 mètres de long aujourd'hui, en avait jadis environ 24 : elle a été dernièrement raccourcie d'une travée.

Charles[1], devint conseiller et chambellan de Charles V; un peu plus tard, un autre petit-fils de Hugues II, Olivier de Clisson, était connétable.

Dans cette curieuse demeure, close comme une bastille, et dont nous connaissons parfaitement la date (1291)[2], il existe une chapelle, ornée de peintures[3], seulement fondée en 1304[4]. Sa grosse charpente est dissimulée, selon une manière commune dans les monuments civils ou religieux du même temps, sous une voûte à berceau brisé en bois dont la belle surface, divisée en caissonnements, fut entièrement décorée[5].

La voûte est divisée en quatre travées, puis en six voussures dans chacune desquelles se trouvent huit caissonnements ou panneaux. Cela constitue donc un grandiose ensemble de cent quatre-vingt-

---

1. On trouvera des renseignements intéressants sur un frère de Charles et sur toute la famille de Bouville en général, avec reproduction de leurs sceaux, etc., dans une brochure de M. Henri Stein : *L'affaire de Villemaréchal*, in-8°, A. Picard, 1893, extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.*

2. Inscription de l'époque au-dessus de la porte d'entrée de la grande salle. Aujourd'hui presque effacée, elle nous a été transmise par Fleureau qui a pu la relever quand elle était encore intacte, au XVIIe siècle (*ouv. cit.*, p. 608). La date est encore confirmée par toutes les circonstances de l'histoire (cf. Fleureau, p. 601 et suiv.).

3. En plus de la peinture du plafond dont je parle plus loin, les murs de la chapelle, dans leurs parties basses, étaient cachés par une imitation de tentures dont on découvre encore les vestiges.

4. Confirmation de l'archevêque de Sens (Fleureau, *Ibid.*, p. 608-610).

5. La chapelle a 14 mètres 50 cent. de longueur, sur 5 mètres 75 cent. de largeur. — Exemples de voûtes lambrissées dans Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, art. *Salle*, fig. 4, 6, 8; — C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. I, fig. 240; t. II, fig. 167. — M. Enlart cite des salles du même temps ainsi plafonnées dans l'ancien palais épiscopal d'Auxerre, dans la « Diana » de Montbrison (*Ibid.*, t. II, p. 158).

douze panneaux contenant chacun l'image d'un ange musicien au nimbe doré[1].

Les anges sont séparés entre eux, sur les côtés, par des écus vides d'armoiries, et s'alignent les uns au-dessus des autres, entre les pièces apparentes de la charpente, exactement comme les figurines de pierre dans les voussures des portails.

Cet orchestre céleste complétait vraisemblablement une scène apocalyptique, ou peut-être simplement l'image de l'agneau mystique, aujourd'hui disparue, qui devait orner le fond de la chapelle en formant retable.

Beaucoup des panneaux manquent ou sont partiellement mutilés : cependant une quarantaine subsistent encore intacts.

Comme les anges sont tous figurés occupés à jouer de divers instruments, la décoration de Farcheville constitue, pour l'histoire de la musique, un document très important.

Dans l'étude très sommaire que j'en ai faite, j'ai distingué les instruments suivants : flûte simple, dite traversière ; flûte jumelle à tubes inégaux ; flûte droite ou claronceau ; harpe-cythare ; rote ; viole ; rebec ; tambours ; triangle ; cymbales ; clochette passée dans une tringle et frappée avec un bâton (?).

---

2. Ce fut longtemps la mode de peindre des légions d'anges au plafond ou sur les murs verticaux. M. Paul Durrieu en cite plusieurs exemples tout à fait remarquables : 1° peinture faite en l'honneur de la reine, par ordre de Charles V ; les anges chantent et jouent des instruments ; 2° peinture commandée par le roi Jean le Bon, vers 1350, pour orner le mur de l'oratoire dans le château du Vaudreuil (comte P. Durrieu, *ouv. cité*, p. 112 et 109). Citons encore le plafond de la chapelle de Jacques Cœur, à Bourges.

Je n'ai pas tout vu. Aussi ce nombreux orchestre et son luxe d'instruments nous rappellent-ils que la musique était fort goûtée à la cour de Philippe le Bel, puisque les chroniques nous ont conservé les noms de trois artistes favoris : Adenet, Jonglet et Muset[1].

Mais c'est l'aspect de l'œuvre qui nous intéresse le plus ici.

Tout d'abord, la couleur en est fraîche et délicate. Par sa tonalité, l'effet d'ensemble devait être charmant. Malheureusement, je n'ai pas pu l'étudier de près, et je suis incapable de parler avec certitude de l'état de conservation de la peinture et des procédés dont l'artiste a fait usage.

Quant au style, si l'artiste s'est efforcé de varier les attitudes des anges, l'uniformité de son œuvre dans les sujets indique son peu d'imagination : il a, pour ainsi dire, fait un semis d'anges comme il eût exécuté un semis d'étoiles.

Si toutefois la division en compartiments de la surface à peindre n'est pas ce qui l'a obligé à choisir son programme à l'exclusion d'un autre plus varié, l'artiste n'avait pas, semble-t-il, le talent voulu pour

---

1. Adenet est le ménestrel peint, instrument en main, dans la principale miniature du ms. 3142 de l'Arsenal, et dans plusieurs autres. — J'ai vu les trois musiciens présentés quelque part comme joueurs de *vielle à roue :* mais c'est une grossière erreur, il s'agit simplement de viole ou de rebec. — Tout le moyen âge semble avoir montré un goût très vif pour la musique et pour ses instruments variés que les peintres et sculpteurs reproduisaient en toute occasion. Le ms. 3142 contient lui aussi de nombreuses images d'instruments, outre que le poëme d'Adenet fournit sur ceux-ci des indications très précieuses, comme l'a signalé M. Henry Martin. — Cf. *Les instruments de musique au* XIV*e siècle d'après Guillaume de Machaut,* par E. Travers (*Réunion des Beaux-Arts des Départements*, V, pp. 189-225).

décorer une grande surface avec ingéniosité et largeur de vue. C'est un enlumineur de lettrines qui a donné plus de dimension à des personnages alignés dans des cases nombreuses. Il a agi en suivant encore les vieux principes de l'art byzantin : les ailes des anges, toutes semblables, sont stylisées à l'excès[1] ; les visages ont des physionomies conventionnelles sans écart aucun, et le maniérisme le plus décadent singularise les gestes.

Ce qu'était chez nous la grande peinture monumentale au XIIIe siècle, je crois que personne n'est actuellement capable de le dire, soit parce que les documents écrits manquent ou n'ont pas encore été convenablement dépouillés, soit parce que les œuvres sont détruites et que l'incertitude règne sur l'époque précise des rares vestiges subsistants. L'histoire définitive de la peinture française avant et après saint Louis reste encore à faire. La décoration de Farcheville servira donc à l'éclairer, car elle paraît être une des dernières manifestations de l'art des couleurs, tel qu'il avait été florissant pendant trois ou quatre cents ans, tel qu'on l'admirait encore à la Cour de France au commencement du XIVe siècle[2].

A Étampes, au contraire, quelques années plus tard, nous trouvons un spécimen de peinture totalement différent. Nous voyons un acheminement vers

1. Je connais à Toulouse des anges aux ailes pareillement stylisées, dans la chapelle Saint-Antonin, ancien couvent des Jacobins (1re travée, côté nord et ouest).

2. Nous ne parlons ici que du style dont les transformations ont été peu apparentes, mais il doit y avoir eu une beaucoup plus notable amélioration des procédés de peinture et de l'emploi des couleurs.

le réalisme et vers le portrait. C'est le grand tableau d'histoire qui fait son apparition : un seul sujet avec une figuration variée et nombreuse pour une grande surface, au lieu de la répétition fastidieuse d'un seul et même modèle dans des tableaux séparés. L'artiste entrevoit à peine les effets de la perspective ; mais néanmoins il essaye de grouper, il pressent les ressources de la composition large, simple et savante.

Et en résumé, Farcheville et à Étampes, nous nous trouvons en présence de peintures exécutées à quelques années de distance, qu'il est facile de comparer, et qui doivent demeurer de précieux sujets d'études pour quiconque veut rechercher les premières et encore rudimentaires manifestations d'un art s'acheminant, étapes par étapes, vers les chefs-d'œuvre.



FONTAINEBLEAU. — MAURICE BOURGES, Imp. breveté


SOCIETE HISTORIQUE ET ARCHEOLOGIQUE DU GATINAIS
HISTOIRE
du
MDCCCLXXXIII
Paul Fouché

L'ANCIEN PALAIS ROYAL

à

ÉTAMPES

et sa

PEINTURE HISTORIQUE

(XIe ET XIVe SIÈCLES)

Rapport présenté à la Commission Départementale des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise

(Avec cinq Figures ou Plans)

PAR

LOUIS-EUGÈNE LEFÈVRE

Membre de la Commission



PARIS

ALPHONSE PICARD et Fils, Éditeurs

Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'Ecole des Chartes

Rue Bonaparte, 82

1909

L'ANCIEN PALAIS ROYAL

à

ÉTAMPES

et sa

PEINTURE HISTORIQUE

(XIe ET XIVe SIÈCLES)

DU MÊME AUTEUR

Étampes et ses monuments aux xie et xiie siècles. Mémoire pour servir a l'étude archéologique des plus anciens monuments étampois. Extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais.* — Paris, Alph. Picard, 1907, in-8° de 175 p. avec index et 7 pl. hors texte.

Le portail royal d'Étampes (xiie siècle), 2e édition. — Paris, Alph. Picard, 1908, in-12 de 115 p., avec fig. et 5 pl. hors texte.

Les formules iconographiques de l'Agnus Dei au xiie siècle. Le tympan de Cahors. Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 1907.

Le portail d'Étampes et les fausses scènes d'Ascension du xiie siècle, Versailles, imp. Aubert, 1907, in-8 de 16 p.

Peintures décoratives du temps de Jean de Berry dans l'église notre-dame d'Etampes. Versailles, imp. Aubert, 1908, in-8 de 8 p.

La peinture historique du palais royal d'Étampes (1307). avec un appendice sur les peintures de la chapelle de l'Archevillée (1304). Extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais.* — Paris, Alph. Picard, 1908, in-8° de 36 p., avec plan et 2 grandes pl. hors texte.

Quatre études archéologiques étampoises, *Mémoires sur plusieurs questions archéologiques touchant Saint-Martin d'Étampes* (xiie siècle), *L'église et la tour militaire du Petit-Saint-Mard* (xie siècle). *Le château fort royal d'Etampes et la miniature des Très Riches Heures du duc de Berry* (xve siècle). *Les caves du Moyen Age à Étampes.* — Extrait du *Compte rendu de la Conférence des Sociétés savantes de Seine-et-Oise*, à Etampes en 1908. — Paris, Alph. Picard, 1909, in-8° de 25 p. avec 10 plans, dessins ou planches.

Origine antique du plan quadrilobé de la tour d'Etampes. Extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais.* — Paris, Alph. Picard, 1909, in-8° de 15 p. avec 5 plans

La grande-boucherie de Philippe-Auguste et l'hôtel saint-yon a Étampes (xiie et xve siècles). Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil et d'Étampes.* — Paris, Alph. Picard, 1909, in-8°, avec planches et plan inédits.

Etc. Etc.

L'ANCIEN PALAIS ROYAL

à

ÉTAMPES

et sa

PEINTURE HISTORIQUE

(XIe ET XIVe SIÈCLES)

Rapport présenté à la Commission Départementale
des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise

(Avec cinq Figures ou Plans)

PAR

LOUIS-EUGÈNE LEFÈVRE

Membre de la Commission



PARIS

ALPHONSE PICARD et Fils, Éditeurs

Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'Ecole des Chartes

Rue Bonaparte, 82

—

1909

Extrait du Bulletin de la Commission départementale des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise (corrigé et augmenté).

TIRAGE A 150 EXEMPLAIRES

L'ANCIEN PALAIS ROYAL D'ÉTAMPES

ET SA

Peinture historique

Messieurs, au moment où le Conseil général de Seine-et-Oise vient de délibérer sur l'opportunité du classement de la peinture historique du Palais du Tribunal à Étampes, je vous demande la permission de vous soumettre quelques considérations nouvelles (1) au sujet de cette œuvre importante et unique, et ensuite d'attirer votre attention sur le bâtiment qui la renferme.

Dernièrement, un des plus éminents critiques de l'heure présente, M. Louis de Fourcaud, est venu à Étampes exprès pour étudier la peinture du Palais. En cherchant à quelle École d'art on doit la rattacher, il a prononcé le nom de l'École de Paris.

Son opinion confirme ce que j'avais moi-même proposé. L'artiste d'Étampes n'est pas un Italien ; tout porte à croire qu'il est Français. Il pourrait appartenir à cette

---

(1) Cf. L. Eug. Lefèvre, *La peinture historique du Palais royal d'Étampes, avec un appendice sur la peinture de la chapelle de Farcheville*, Paris, A. Picard, 1908, extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais* ; — voir aussi *Bulletin de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise*, 1908, XXVIIIe vol., p. 46.

famille de peintres originaire d'Orléans, dont un des membres, Évrard, a beaucoup travaillé pour les princes à Vivier-en-Brie, à Villers-Cotteret, à Gué-de-Mauny près du Mans, etc., à partir de 1308 (1). Les documents d'archives nous fournissent de nombreux renseignements sur les travaux exécutés par les artistes, mais ce sont les travaux eux-mêmes qui ont disparu par suite de la destruction des édifices qui les abritaient.

En tout cas, Évrard d'Orléans a exécuté aussi des décorations importantes entre 1313 et 1319, pour la comtesse Mahaut d'Artois qui était la tante de la comtesse d'Evreux, baronne d'Étampes en 1307, et dont le mari, selon la plus grande vraisemblance, commanda l'exécution de la peinture d'Étampes.

Cependant, en raison de l'absence de toute œuvre comparative, et aussi à défaut d'un document d'archive encore plus probant, rien ne prouve absolument qu'Évrard est l'auteur cherché. On ne peut que souligner son nom sur la liste des candidats ; et c'est pourquoi il est beaucoup plus simple de répéter, avec M. de Fourcaud, sans préciser plus, que l'œuvre appartient à l'Ecole de Paris.

Une très intéressante production de l'Ecole de Paris furent les peintures exécutées également par un maître anonyme et tout à fait dans le même temps, au monastère de Lourcines à Paris et dans l'église basse de la Sainte-Chapelle. Je m'empresse de dire — pour ne pas exciter plus qu'il ne faut votre curiosité — que les originaux, des

(1) C[te] Paul Durrieu, dans *Histoire de l'Art*, t. III, p. 108.

scènes de la vie de saint Louis, sont détruites aujourd'hui : toutefois, nous avons la chance rare d'en posséder des dessins en apparence fidèles, dans un manuscrit de Carpentras exécuté au XVIIe siècle, par un homme tout à fait étonnant, Fabri de Peiresc (1). M. Auguste Longnon a publié une reproduction des dessins avec une description détaillée (2).

Nous trouvons dans les compositions en question, cinq portraits de saint Louis, c'est-à-dire cinq portraits d'un roi que nous pouvons mettre à côté du portrait du roi d'Étampes. Sans doute, on éprouve une certaine méfiance à l'idée de comparer ces dessins d'un amateur du XVIIe siècle avec l'œuvre originale de notre primitif inconnu. Mais vraiment, pour moi qui ai étudié longtemps et de très près cette dernière, je suis pris de confiance et même d'admiration pour les copies de Peiresc tant elles me paraissent sincères et exactes. En tenant compte que saint Louis est représenté plus âgé que Philippe le Bel, on retrouve à Étampes et dans les peintures de Lourcines, interprétées par Peiresc, un roi au même costume, avec le même arrangement des cheveux, même manière de porter la barbe, mêmes manches larges serrées aux poignets, même étoffe blanche autour du col. C'est un fait très intéressant à constater pour la date et l'attribution de la peinture d'Étampes.

D'un autre côté, si les dessins de Peiresc sont de scru-

(1) Conseiller au Parlement d'Aix, 1580-1637. Il fut archéologue et naturaliste de grande initiative.

(2) *Documents parisiens sur l'Iconographie de saint Louis* dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, 1882.

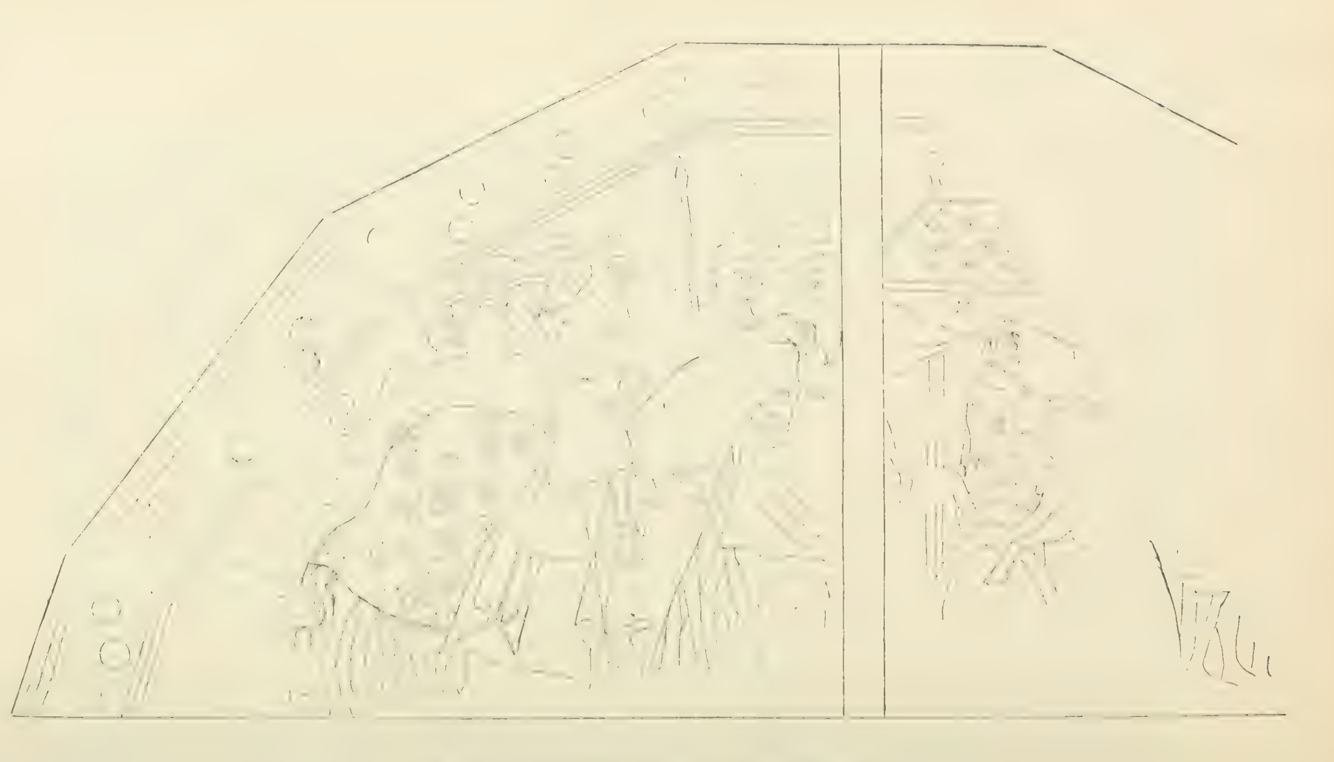


Fig. 1. — Peinture historique d'Étampes.

Dessin d'Étienne Kerer, d'après l'original. Gravure extraite des *Annales de la Société Archéologique du Gâtinais*, 1908

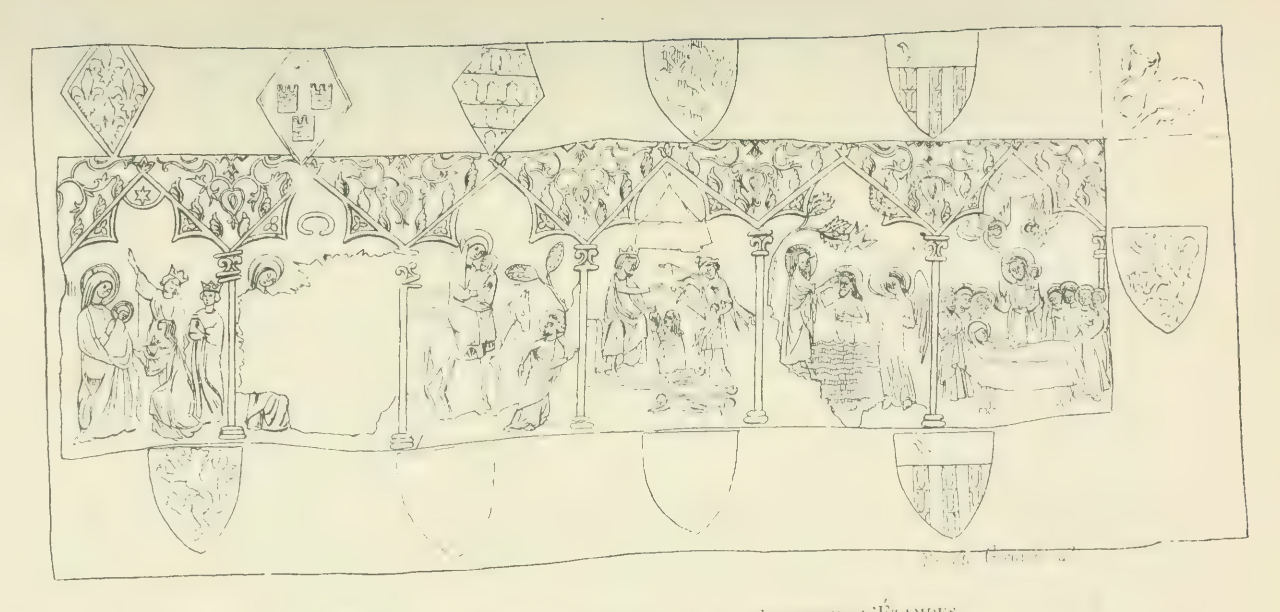


Fig. II. — Parement d'Autel de la Comtesse d'Étampes
au Trésor de la Cathédrale de Sens

(Planche extraite du Catalogue)

puleuses reproductions, ils dévoilent des différences d'exécution très sensibles. Dans les peintures de la Sainte-Chapelle on reconnaît le succès d'un effort de perspective, des groupements de personnages assez habiles, et enfin une recherche continue du modelage : tout cela fait défaut dans l'œuvre étampoise, telle qu'elle se voit aujourd'hui. Il faut aussi noter une différence plus certaine qui, cette fois, est en faveur de l'artiste étampois et de son réalisme, dans la manière de dessiner les fleurs de lis brodées sur la tunique royale. Le peintre de la Sainte-Chapelle cherche à les présenter toujours debout ou à peine inclinées, tandis qu'à Étampes, celles de la manche qui recouvre le bras étendu du roi sont franchement couchées. En somme la peinture d'Étampes révèlerait moins de talent que l'autre, mais elle pourrait avoir été exécutée un peu plus tôt.

Je connais encore et, cette fois, heureusement existant dans le Trésor de la cathédrale de Sens, un parement d'autel brodé en soie, de la même époque, et sur lequel est représenté un roi qui possède beaucoup de caractères communs avec le nôtre. M. l'abbé Chartraire a fourni sur l'origine de l'objet tous les renseignements désirables (1). Le parement commandé par Gauthier V de Brienne, duc d'Athènes, mort en 1312, porte encore l'écusson de ce seigneur (d'azur semé de billettes d'or et au lion de même), et celui de sa femme Jeanne de Châtillon (de

(1) *Inventaire du Trésor de l'église primatiale et métropolitaine de Sens*, Sens et Paris, [illegible].

gueules à trois pals de vair, au chef d'or, brisé d'une merlette de sable au canton dextre). (1).

Un détail intéressant aurait pu suffire à me décider un jour à vous entretenir de cette œuvre charmante : elle est en effet devenue la propriété de Jeanne d'Eu, (2) comtesse d'Étampes, femme de Louis II d'Évreux, et c'est elle qui en fit don à la cathédrale de Sens ; mais vous allez voir à quelle déduction importante va nous conduire l'examen du parement.

Sur cet authentique (3) morceau de broderie qui est une œuvre d'art de premier ordre (4), sont figurées les scènes de la vie de la Vierge, et notamment l'épisode du *Massacre des Innocents*. Le roi Hérode, qui préside sous un dais à l'égorgement, est représenté assis de trois quarts et tourné vers notre droite. Il étend le bras droit pour ordonner. Sa couronne est à trois fleurons. Ses cheveux et sa barbe sont taillés de la même manière qu'à Étampes (5). Seul le costume diffère. Enfin il ne tient pas de sceptre et sa main gauche est simplement ramenée à droite et appuyée sur

(1) Les autres écussons sont le fait d'une substitution postérieure. — Gauthier de Brienne fut de ceux qui s'embarquèrent à Aigues-Mortes, avec saint Louis, en 1248, pour la 7e croisade. Il trouva la mort en 1312, en défendant son duché d'Athènes contre les Catalans. — Jeanne de Châtillon était la fille de Gaucher de Châtillon, seigneur de Châtillon-sur-Marne, comte de Porcien, qui fut créé connétable de France en 1302. Il se distingua dans les plus importantes batailles de son temps. Haute personnalité de l'entourage du monarque, il fit couronner Louis, fils aîné de Philippe le Bel, comme roi de Navarre, en 1307.

(2) Morte en 1389.

(3) Il est relaté dans les inventaires de 1446 et de 1504.

(4) Il est probable que le parement de Sens a été dessiné par un des grands peintres du temps : il est donc d'autant plus à propos de le rapprocher de l'œuvre étampoise.

(5) Le caractère de la tête rappelle plutôt le vieux roi saint Louis que nous a fait connaître Peiresc.

ses genoux. J'ajoute encore un mot sur une coïncidence amusante. Dans le dos du roi Hérode. est représentée la scène de la *Fuite en Égypte;* saint Joseph tient la bride du cheval de Marie, vu de face et le visage tourné vers la Vierge : il est séparé d'Hérode par une colonnette d'arcature, comme accidentellement à Étampes, le page et le roi sont séparés par un poinçon. Tous ces détails d'attitude concordent absolument avec ceux de la peinture d'Étampes : saint Joseph a remplacé le page et la Vierge a remplacé Marie de Brabant. En outre, si la Vierge est assise sur sa bête du côté hors montoir, comme c'est presque toujours le cas, je constate maintenant que la reine de France a bravement enfourché sa haquenée comme un chevalier son palefroi (1).

La conclusion de cette petite description comparative est que le peintre d'Étampes ne s'est pas donné beaucoup de mal pour composer son œuvre. Elle était de tradition depuis plusieurs siècles dans les œuvres religieuses ; il lui a suffi de changer la couleur des costumes des personnages et de mettre à l'arrêt ceux qui étaient en mouvement. Le petit tableau sacré de Sens est presque une réduction de la grande composition décorative d'Étampes. L'importante différence qui se découvre dans le détail des costumes et des harnachements est une des marques du goût de l'artiste étampois pour ce que nous appelons aujourd'hui le *modernisme.*

Il m'apparaît de plus en plus évident que le roi ne s'adressait pas directement au récipiendaire présumé,

(1) Voir notre étude : *Le parement d'autel de la Comtesse d'Étampes*, dans les *Annales de la Société archéologique du Gâtinais, 1909.*

lequel je crois être le comte d'Évreux, baron d'Étampes. J'ai signalé (1) quel chevalier devait servir d'intermédiaire, sans doute un haut dignitaire, un chancelier par exemple. Par contre je me demande si derrière le dernier personnage, il y avait encore place dans la partie détruite de la peinture pour une princesse qui, en suivant toujours le même ordre d'idées, aurait été la comtesse d'Évreux, Marguerite d'Artois.

Ces considérations m'ont amené à envisager à nouveau l'hypothèse de la scène représentant, au lieu de la donation de la baronnie d'Étampes, plus simplement l'octroi d'un ordre de chevalerie à quelque membre de la famille royale. Sans doute, cette hypothèse n'a rien d'invraisemblable, mais, dans la circonstance, je ne trouve toujours que Louis d'Évreux susceptible de recevoir cette investiture, et je crois toujours fermement qu'il faut écarter de nos conjectures la scène de l'érection de la baronnie d'Étampes en comté par Charles IV le Bel, en 1327 (2). Au contraire je me trouve toujours fatalement ramené vers l'hypothèse la plus vraisemblable : la donation de la baronnie d'Étampes en 1307.

La solennité de la scène représentée est évidente. Et dans le Palais royal, une peinture dont l'importance est prouvée par la place qu'elle occupait probablement au-dessus du trône royal, ou, en tout cas, au-dessus de la chaire du suzerain apanagé, ne pouvait que commémorer un acte important.

---

(1) *La peinture historique du Palais royal d'Étampes*, p. 9, 10 et 24.

(2) Cette érection eut lieu en faveur de Charles d'Évreux, second fils de Louis. Il avait obtenu la baronnie d'Étampes en 1319, par héritage, à la mort de son père.

Or, qui avait intérêt à une telle commémoration, à une si durable attestation? Je le répète, je ne trouve que Louis Ier d'Évreux ou alors l'un de ses descendants. La donation de la baronnie fut un événement capital pour ce prince, celui qu'il avait le plus d'intérêt à affirmer devant ses justiciables, puisque c'était le dit événement qui l'avait rendu, lui, suzerain d'Étampes, et qui avait fait des habitants ses justiciables. N'oublions pas non plus que par l'acte de 1307, les Étampois perdaient pour la première fois la tutelle directe du roi ou de la reine : cela peut leur avoir inspiré de justes appréhensions.

Si, au lieu de Louis d'Évreux, l'intéressé était un roi, alors la peinture serait antérieure à 1307, car, après cette date, la baronnie devenue comté n'a plus fait retour à la couronne que durant le xve siècle.

Le cas serait encore le même si, comme on l'a prétendu devant moi, les deux parties de la peinture à droite et à gauche du poinçon constituaient chacune une scène indépendante de l'autre. Car la reine, au lieu d'être simple assistante dans la scène unique, deviendrait le personnage principal du tableau de gauche : on pourrait aussi, quant au roi, tenir un raisonnement analogue. Et alors il faudrait attribuer la peinture à ce roi et à cette reine, ou tout au moins à l'un des deux. Si c'est le roi, celui-ci serait Philippe IV le Bel, avant 1307, ou son prédécesseur Philippe III le Hardi. Si c'est la Reine, celle-ci serait donc Marguerite de Provence, suzeraine d'Étampes entre 1272 et 1295, car je ne crois pas devoir mentionner Blanche de Castille. Mais, à mon avis, il n'y a pas lieu de s'arrêter à ces hypothèses parce que tout indique une scène unique

et que, par ailleurs, si l'on accepte la date de 1307, on rencontre les conjonctures les plus heureuses.

J'ai parlé dans ma première étude (1) d'un mystérieux objet blanc placé aux pieds du roi et suggérant une patte d'animal, car il exécute en effet un mouvement assez caractéristique. En outre, on croit distinguer à son extrémité inférieure un sabot fendu. M. H. Marcel Magne, — qui fut chargé par M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts d'exécuter une copie de la peinture pour la collection de la Commission des Monuments historiques, — m'a fait l'objection à laquelle j'étais tout préparé que le trait du sabot ne paraît guère vouloir indiquer une fente : je suis aussi d'avis que le fragment énigmatique ne représente pas nécessairement un sabot d'animal quelconque. Serait-ce une patte de chien, par exemple? Un chien assis aux pieds du roi, et tenant la patte en l'air, voilà une explication vraisemblable, quoique le fait n'ait peut-être pas d'analogue dans les enluminures de la même époque. Or, M. Magne croit distinguer une partie de la tête et du corps d'un chien : et il y a en effet des lignes et des masses de couleur qui limitent ou constituent une sorte de museau et qui serait la poitrine du chien. Je ne puis pourtant accepter d'enthousiasme cette explication parce que les traits sont très vagues et aussi parce que la tête et le corps du chien, tels qu'ils se présenteraient à nous aujourd'hui, seraient d'une teinte plutôt foncée et par conséquent sans rapport avec la couleur blanche et éclatante de la patte. Ceci me paraît inadmissible, si

---

(1) *La peinture historique du Palais royal d'Etampes*, p. 13, 14.

toutefois les tons blancs ne sont pas complètement tombés.

J'arrive enfin à des faits plus précis et tout à fait nouveaux. Un enlèvement des poussières plus soigné que le timide époussetage osé naguère par moi a mis à découvert des détails intéressants.

Tout d'abord, plusieurs traits primitivement indécis sont reconnaissables comme appartenant au page occupé à tenir par la bride le cheval de la reine. La position de son bras droit, (1) principalement visible, par rapport à son visage, prouverait qu'il est représenté de face, et qu'il tourne seulement les yeux vers sa souveraine. Je suis d'accord avec M. Magne qui a reconnu la bride du cheval. C'est une bande large de 16 centimètres, coupée par des traits clairs à des intervalles assez réguliers : il est vraisemblable que la bride est en buffleterie, et cela donnerait raison à M. Etienne Krier qui voyait là une sorte de fourrure (2) à moins qu'elle soit simplement tailladée. On doit convenir que la bride est d'une largeur exceptionnelle pour l'époque.

La main droite de la reine se dresse en accomplissant un geste qui laissait supposer qu'elle tenait une autre bride ; mais je n'avais jamais pu découvrir la moindre trace d'une lanière aux endroits voulus, et la présence du page rendait son existence très problématique. La question de la bride me paraît aujourd'hui élucidée, et le geste de

---

(1) C'est bien de ce bras qu'on peut dire qu'il est *arrondi en manche de veste*. Il fait un mouvement prononcé identique à celui du saint Joseph de Sens.

(2) *Ibid.*, p. 12 et note 4.

la reine trouve aussi son explication, comme on va voir.

M. Magne a attiré mon attention sur ce qu'il pensait être une lance (1) au milieu des têtes des chevaliers. A mon avis, il s'agit d'un sceptre, celui de la reine, que celle-ci tient dans sa main droite. Voici en effet ce que l'on voit. On distingue parfaitement un grand losange ayant 20 centimètres de long sur 8 centimètres en sa plus grande largeur. Il est irrégulier surtout à ses parties supérieures et inférieures, laissant supposer dans le dessin primitif, en haut, un ornement, et en bas, une boule.

Immédiatement au-dessous, un manche descend obliquement, s'appuie sur l'épaule de la reine, rejoint la main de celle-ci et se signale une dernière fois sous la main royale. Je ne suis pas sûr que le losange n'est pas factice et dû à un accident fortuit, car je crois retrouver sur sa surface, sauf à l'endroit de la boule où la couleur est plus franche, des traces d'un ton identique à celui du fond. En tout cas, il me paraît certain que la reine tient un sceptre dont nous voyons en cet endroit les vestiges (2), sous une forme actuellement losangée. Cette proposition est tout à fait vraisemblable (3).

---

(1) Le fer ne ressemblerait pas aux fers des lances des sergents d'armes voisins.

(2) Je décris ce que je vois, c'est à-dire une forme losangée, mais je ne prétends nullement que le sceptre était originellement un simple losange. Au milieu de la figure pouvait être primitivement dessinée une fleur de lis. Dans le panache du cheval, il y a ainsi un losange que remplit l'emblème royal. — On m'a suggéré que la main de la reine était retournée, la paume ouverte et en-dessus, et qu'elle supportait un objet. Il m'est impossible de suivre cette manière de voir.

(3) On trouvera peut-être le volume du sceptre exagéré, surtout pour une reine, mais le but de l'artiste est facile à comprendre. Le sceptre est un attribut qu'on tient à faire voir, et le tableau était à une hauteur qui réclamait la précision excessive de certains détails. Il est fâcheux que nous

Enfin je n'avais pu expliquer l'espèce de barrière derrière laquelle se tiennent les chevaliers, et si bizarrement contournée que le visage de l'un de ceux-ci se trouve en partie caché (1) ; trois jambes postérieures de chevaux visibles à côté des jambes de la monture de la reine, m'avaient permis de supposer qu'ils étaient cavaliers. M. Magne nous a, peut-être, heureusement sorti d'embarras.

Les chevaliers seraient tout simplement montés dans un seul char dont la forme caractéristique se profile au-dessus de la croupe du cheval de la reine et derrière, et dont les chevaux en question seraient l'attelage (2).

Je sais combien, au premier abord, cette proposition paraît extravagante. Un *char*, en pleine époque de chevalerie, c'est effarant. Cependant je crois qu'il ne faut pas se presser inconsidérément de rejeter une proposition qui a au moins le mérite d'expliquer ce qui était pour nous un mystère.

Voici, pour ma part, comment je comprends la chose. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un char pour la course

---

ne distinguions pas la main gauche du roi, nous aurions sans doute pu faire une intéressante comparaison. J'ai déjà signalé un cas de ce genre : dans le tympan de la porte occidentale de Notre-Dame d'Étampes, exécutée vers 1200, le sceptre du roi Hérode est énorme. (*La façade occidentale, portails et fortifications de l'église Notre-Dame d'Étampes.* Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil et d'Étampes*, 1907). — Autre volumineux sceptre peint dans une miniature d'un manuscrit des Minnesænger, à la Bibl. roy. de Stuttgart (Cf., *Histoire de l'Art*, t. II, p. 370).

(1) *La Peinture historique au Palais royal à Étampes*, p. 18 et 25.

(2) M. Magne avait proposé de voir une partie de la roue du char à la place d'une des jambes de cheval ; mais ceci me paraît être une erreur. En étudiant attentivement, on ne voit pas une différence très sensible entre cette jambe et les autres ; de plus son paturon est dessiné ; enfin, on ne trouve pas trace des rayons de la roue dans ce coin de peinture relativement bien conservé.

ou le combat, — cela serait ridicule, — mais d'un char de cérémonie (1). Je l'appellerais même volontiers *chariot* non couvert, pour lever les scrupules du lecteur, si la forme du véhicule supposé n'était pas en apparence si exactement celle d'un char italo-grec.

La sorte de barrière derrière laquelle disparaissent en partie les chevaliers, — et qu'on aurait pu à la rigueur prendre pour une tribune, n'eût été l'existence dès lors inexplicable de plusieurs jambes de chevaux, — serait la caisse très élevée du char. Cette caisse s'abaisse progressivement et finit par être entièrement ouverte à l'arrière. Sans doute l'artiste a donné à son char une hauteur exagérée. Il ne pouvait guère faire autrement dans une composition si souvent conventionnelle : puisque char il y avait, il fallait le rendre visible au spectateur, et peut-être aussi l'artiste a-t-il voulu augmenter l'effet décoratif de ses teintes par une opposition habile dont le Moyen Age avait le secret. Enfin nous ne connaissions pas de chars aux rebords ornés de pareils crochets, si je puis donner ce nom aux deux saillies énormes et contournées placées sur le côté et à l'arrière, sans doute pour un motif d'ornement.

---

(1) Il y eut dans l'antiquité des chars de cérémonie comme des chars de triomphe, plus grands, plus massifs et plus ornés que les autres (Daremberg et Saglio, *Diction. des antiquités grecq. et romaines*, art. *Currus*). Si le char de bataille était disparu depuis longtemps, sait-on si le char de cérémonie ne s'est pas perpétué jusqu'au Moyen Age ? Je pose la question que je ne suis pas en état de résoudre. — Dans les fresques de Saint-Savin (Vienne) en partie attribuées au XIe siècle, on trouve deux chars à quatre roues. L'un est celui d'Élie montant au ciel, l'autre emporte le Pharaon s'enfuyant du lit de la mer Rouge (Gelis Didot et H. Laffilée, *La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècles*, Paris).

D'un autre côté, rien n'est venu dernièrement altérer notre opinion quant à la rareté de l'œuvre décorative d'Étampes : elle reste l'œuvre unique, en tant que peinture historique. S'il existe quelques scènes de chevalerie (1) dans des châteaux éloignés et non royaux, dont les dates et les sujets ne sont pas exactement connus, et qu'on soupçonne vaguement représenter des faits contemporains, en tous cas, que je sache, ces compositions ne figurent ni des rois ni des reines de France accomplissant un acte bien déterminé et non courant (2).

Je désire pourtant émettre une restriction au sujet des verrières. On peut admettre que certaines scènes peintes dans les vitraux de nos cathédrales représentent des événements contemporains de l'artiste exécutant : comme elles sont entièrement dépourvues de symbolisme, en dépit de l'idée religieuse qui les a fait concevoir, elles prennent ainsi un caractère historique bien défini sinon d'une exactitude parfaite dans les détails d'exécution.

---

(1) On a peint ou sculpté des combats de chevaliers de très bonne heure ; mais les premières œuvres semblent être toujours des scènes d'inspiration religieuse et plus ou moins symboliques. Le chapiteau sculpté de Notre-Dame du Port, à Clermont, du XIIe siècle, est célèbre. Je connais encore, à peu près du même temps, la décoration de l'église de Poncé (Sarthe), où la moitié des cavaliers représentés sont nimbés (H. Laffilée, *Les Peintures murales de l'église de Poncé*, Mamers, [illegible]).

(2) Des motifs religieux furent cause de la création d'œuvres dont, à mon avis, le caractère historique est relatif et qui, à ce point de vue, ne sauraient, en tous cas, être mises sur le même pied que la peinture d'Étampes Je puis citer ainsi la peinture de la chapelle de Saint-Magol à Le Veurdre-La Baume (Allier), attribuable au temps de Philippe le Bel : elle représente un roi nimbé, sans doute saint Louis, touchant des écrouelles. Je tiens à citer aussi les scènes peintes, peut-être au XIIIe siècle, sur les murailles de la tour Ferrande, à Pernes (Vaucluse). A côté d'épisodes du Nouveau Testament se trouvent des scènes de chevalerie et deux scènes où figure un roi, vêtu, dans l'une d'elles, d'une tunique fleurdelisée (Biblioth. de l'École des Beaux-Arts, dessins de H. Laffilée, f°s 55 et 56). — On trouve un croquis de roi dans l'Album de Villard de Honnecourt.

C'est encore à Sens, — dont Étampes dépendait jadis directement au point de vue ecclésiastique, — que j'emprunterai mon exemple. Dans le bas-côté septentrional du chœur se trouve un vitrail entièrement consacré à saint Thomas de Cantorbéry, et certainement exécuté peu après la mort de l'illustre évêque (1). Les principaux épisodes de la vie de celui-ci sont racontés séparément dans des médaillons, et, parmi eux, la scène du roi de France Louis VII réconciliant Thomas avec le roi d'Angleterre Henri II, en 1170, l'année même de la mort de l'évêque. Voilà donc une scène historique non religieuse peinte dès la fin du XII[e] siècle par un de ses contemporains, et cela même en dehors d'un manuscrit et d'une miniature.

Enfin, au point de vue portrait, la peinture d'Étampes qui offre des types si caractérisés, est pourtant en retard sur la sculpture du même temps. Ceci est incontestable, et on ne saurait arguer de ses mérites en ce sens pour la rajeunir. Mais il faut maintenant admettre, grâce à elle, que l'infériorité de la peinture française au commencement du XIV[e] siècle, n'était pas aussi grande qu'on le croyait hier (2). Sa découverte doit modifier sensiblement l'opinion des savants de tous pays quant aux débuts de notre art national.

---

(1) La statue de Philippe III qui avait été commencée en 1398 par les artistes Pierre de Chelles et Jean d'Arras et érigée avant 1307, est en apparence un admirable portrait très réaliste. Plus extraordinaire encore est la statue de la première femme du même roi, à Cozenza en Italie. On dit que la tête en fut obtenue par un moulage après la mort de la reine tuée par une chute de cheval en 1271.

(2) Le meurtre de saint Thomas eut lieu en 1170 ; il fut canonisé seulement trois ans plus tard.

On ne saurait donc trop se réjouir de la mesure de préservation que l'État vient de prendre avec l'approbation du Département représenté par son Conseil général.



Cependant l'existence de l'œuvre est, à mon avis, intimement liée à celle du bâtiment qui la renferme et je crois que la conservation de l'un et de l'autre sont également utiles.

D'abord, la peinture se trouvant immédiatement sous le toit, *sous les tuiles*, et sans autre abri, est à la merci des ouvriers couvreurs. On doit imputer en partie sa détérioration à cette condition précaire que la moindre négligence peut rendre plus désastreuse encore. Un contrôle efficace me paraît impossible à exercer sur elle, si le bâtiment tout entier n'est pas mis lui-même sous la surveillance de l'État.

En outre, l'édifice qui renferme une peinture royale, vieille exactement de six cents ans, n'est pas, bien entendu, un bâtiment quelconque. C'est malheureusement parce qu'on ne s'était jamais rendu compte de ce fait : 1° que la peinture est restée si longtemps oubliée et inappréciée ; 2° qu'un très important fragment en a été totalement détruit, il y a seulement quelques années, pour faire passer un corps de cheminée. Cette regrettable erreur d'appréciation est cause que le quart de la composition primitive restera dorénavant pour nous une part de l'inconnu (1).

(1) Les descriptions faites en 1882 et en 1897 par MM. Lenoir et Leproust sont tellement défectueuses qu'il est absolument impossible d'en tirer aucun renseignement relatif à la partie détruite.

Bref, j'estime que, la question de la peinture étant mise à part, l'édifice du tribunal devrait être sans plus de retard classé parmi les monuments historiques. Je ne vois pas qu'il existe encore en France un seul palais royal érigé au XIe ou au XIIe siècle ; ils ont tous été détruits depuis longtemps, sans qu'il nous reste aucun renseignement précis à leur égard. Or notre palais d'Étampes est justement pour le moins un vestige d'un de ces monuments à la destination très spéciale, et qui fut érigé à une époque primitive. On comprend dès lors le grand intérêt que nous avons à le conserver ; et s'il doit encore subir de nouvelles transformations, il faut que celles-ci soient intelligemment surveillées.

Le palais d'Étampes fut donc construit au début du XIe siècle par le roi Robert-le-Pieux, en bordure de l'ancienne voie romaine, au centre d'un faubourg qui allait devenir la véritable ville retranchée, défendue par un imposant château fort.

Il est probable que la reine Constance prit une part importante à cette construction, car, en réalité, l'historien contemporain Helgaud, auquel nous devons le renseignement, ne mentionne qu'elle seule (1). Enfin par le même

(1) Voici le texte exact : « Stampis Castro Regina Constantia Palatium construxerat nobile, simul cum Oratorio. » Helgaud, moine de l'abbaye de Fleuri-Saint-Benoît, prétendait moins écrire la vie de Robert que faire l'éloge de sa piété, et son ouvrage ne fournit aucune indication sur la date des événements racontés. La phrase ci-dessus est venue incidemment dans son panégyrique en tête du récit célèbre où l'on voit le monarque pardonner à un pauvre qui s'était glissé sous la table royale pendant un repas et avait coupé les franges d'or de sa jarretière (*Recueil des Historiens des Gaules*, *Vita Roberti Regis*, Paris, 1760, t. X, p. 100). On trouvera la traduction de ce récit dans Fleureau, p. 27, 28. — Sur l'autorité des reines et leur puissance exécutive, et spécialement au sujet de Constance, voir Luchaire, *Histoire*

récit, nous avons la certitude que le roi Robert fit usage de son palais d'Étampes.

Pendant trois cents ans, les rois de France, suzerains et propriétaires d'Étampes, ville privilégiée du domaine, vinrent faire dans le palais de plus ou moins longs séjours (1).

Sans le moindre doute, tous les Capétiens, à partir de Robert II, y ont rendu la justice (2).

D'importantes scènes historiques parfaitement connues se sont déroulées dans l'édifice.

Louis VI y reçut le pape Calixte II, oncle de la reine Adélaïde, en 1119, et probablement aussi Innocent II en 1131 (3).

En 1147, le palais d'Étampes abrita la *Cour générale* qui dura trois jours et fut une des plus graves assemblées de seigneurs que vit le XIIe siècle. Elle avait été réunie, en vue de la prochaine croisade, par le roi Louis VII. Des am-

---

les institutions monarchiques de la France sous les Capétiens, Paris, 1891, t. I, p. 140.

(1) Cf. L. Eug. Lefèvre, *Étampes et ses monuments aux XIe et XIIe siècles* extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1907, chap. II et p. 27, 30, 31 et note 3, etc. — La guerre a fréquemment retenu à Étampes Henri Ier, Philippe Ier, Louis VI. Il y a probabilité que la chasse les a tous attirés également. — Un certain nombre de chartes portent l'indication qu'elles furent délivrées à Etampes, et parfois même *dans le palais* (« *Datum publice in palatio Stampis novis* », charte de 1082, Fleureau, *les Antiquités d'Estampes*, p. 295). C'est évidemment du palais que sont parties toutes les chartes signées à Étampes : il n'y eut vraisemblablement d'exception que quand le fait est signalé, comme dans le diplôme de 1113 (« *Actum est autem Stampis in Capitulo Beatæ Mariæ* », *Ibid.*, p. 348).

(2) L. Eug. Lefèvre, *ouvrage cité*, p. 45, 46, etc. — Un grand nombre d'habitants de l'Étampois n'étaient justiciables que du monarque. Celui-ci avait donc l'obligation de venir régulièrement à Etampes. Il assistait également aux Conciles; en tous cas Henri Ier présida celui de 1040, et Louis VI, celui de 1130, tenus tous deux à Étampes. (*Ibid.*, p. 97, 101).

(3) *Ibid.*, p. 93, 94.

bassadeurs venus de Sicile, de Hongrie, de Grèce s'y présentèrent. La discussion fut dirigée par ces deux hommes illustres qui s'appellent Suger et saint Bernard. Finalement, Suger fut choisi comme régent du royaume durant l'absence du roi ; on fixa le lieu de rassemblement des Croisés et leur jour de départ ; on décida de la route qu'ils suivraient pour gagner la Terre sainte (1).

En 1137, autre Cour générale présidée par Louis VII. Les grandes *cours de justice* ne sont pas rares sous le même roi : elles se suivent en 1149, 1152, 1156, 1167, et sont d'ailleurs indépendantes des petites séances ordinaires de justice. Régulièrement toutes ces solennités plus ou moins importantes ne pouvaient se tenir que dans le palais (2).

Quand nos rois eurent reconquis une partie de leur ancien domaine, considérablement amoindri depuis le temps de la puissante France carolingienne, ils éprouvèrent moins de regret à abandonner la jouissance et la direction de leur riche et utile pays d'Étampes. Ils le donnèrent successivement en douaire à deux reines mères, Blanche de Castille et Marguerite de Provence. Dès lors le palais devint la propriété de celles-ci. Après elles, Philippe le Bel fit don de la baronnie d'Étampes à son demi-frère, le comte d'Évreux. Et la baronnie bientôt transformée en comté fut transmise avec le palais à toute une série de princes de la famille royale, dont un des plus illustres fut Jean de France, duc

---

(1) *Ibid.*, p. 44, 45. Les chroniqueurs précisent que cette Cour générale se tint *dans le palais*.

(2) Tout autre est le cas des conciles ecclésiastiques qui, à Étampes se réunirent dans l'église Notre-Dame (*Ibid.*, p. 45 note, 97, 101).

de Berry. Après une succession de détachements ou de retours au domaine de la Couronne, le comté d'Étampes se trouva en la possession de la reine Claude de France, femme de François Ier.

Cependant, depuis les rois Capétiens, bien des règles avaient changé. Le roi avait un représentant attitré pour rendre sa justice haute et basse : où celui-ci tenait-il alors son tribunal ? Nous n'en savons rien. Mais il est à peu près certain que le prévôt ou le bailli royal auquel étaient abandonnées depuis très longtemps déjà toutes les petites causes devait se tenir en fonction dans une salle connue sous le nom de salle des plaids et construite par Philippe Auguste au-dessus des étaux de sa Grande-Boucherie (1). Au XVIe siècle, l'endroit n'était sans doute plus jugé très convenable.

Un acte gracieux de la reine Claude, le 22 novembre 1518, abandonne son palais pour « l'audience de la juridiction ». « Nous voulons et vous mandons, — déclare-t-elle aux bailli, lieutenant, prévôt, avocat, receveur et autres officiers, — dorénavant y tenir l'auditoire de notre dite juridiction : et qu'y fassiez toutes expéditions de Justice Civile et Criminelle. » (2)

Il faut dire que, depuis assez longtemps peut-être, le palais n'était plus utilisé comme logis royal. Quelques détails qui nous sont parvenus sur un séjour de la reine Anne, femme de Louis XII, en 1513, nous certifient que

(1) Voir, sur cet édifice, notre étude : *La Grande Boucherie de Philippe Auguste et l'Hôtel de Saint-Yon à Étampes, Bulletin de la Société archéologique de Corbeil et d'Étampes*, 1909.

(2) Fleureau, *ouv. cité*, p. 26, 27.

son installation avait été préparée dans le château fort, et il est très probable que celui-ci avait été rendu habitable pour les princes depuis au moins un siècle (1). Le palais de la ville était devenu trop antique, trop étroit, trop désagréable à habiter. Ce n'était plus au regard d'un Valois accoutumé au faste le plus raffiné, qu'une bicoque qui lui faisait honte.

Tandis que là-haut, dans le château fort dressé sur le flanc d'une colline, au-dessus d'une grande vallée verdoyante, plusieurs vastes corps de logis offraient aux princes toutes les commodités d'immenses appartements, de nombreux escaliers, de longues galeries et de terrasses d'où l'on pouvait sans cesse jouir d'un air pur et de la contemplation d'un paysage charmant (2).

Un des premiers effets de la décision souveraine fut que, à partir de 1556, les commissaires royaux et les représentants des états purent se réunir pour rédiger la Coûtume d'Étampes, dans la salle des plaids *du*

---

(1) Fleureau, *ouv. cité*, p. 210; Montrond, *Essais hist. sur la ville d'Etampes*, 1836, t. II, p. 50; Leon Marquis, *Les rues d'Étampes*, 1881, p. 311 et 411. Dans la *Rapsodie* de Pierre Plisson, manuscrit des archives municipales d'Etampes, on voit que les échevins s'inquiétèrent " pour scavoir où il plairait au roi de loger en ladite ville " ; " le mareschal des logis " fit réponse " que le roy nostre sire pourroit bien estre logé audit chastel en faisant une allée par laquelle il pust aller et venir, monter et descendre à cheval ". Tout de suite, il avait été question du château comme d'un lieu de séjour habituel : les fourriers royaux " firent commandement aux officiers et eschevins d'aller avec eux au chasteau d'Etampes pour y pourvoir et adviser à l'accoustrement des choses nécessaires à faire et réparer dans ledit chasteau ". (Marquis, *ouv. cité*, p. 411).

(2) Pour se rendre compte de ce que pouvaient être ces appartements royaux dans le château fort d'Etampes, se reporter au dessin que nous venons de publier d'après la miniature des Très-Riches-Heures du Duc de Berry, (*Quatre études archéologiques étampoises*, Paris, 1909), et lire la description de Fleureau (*ouv. cité*, p. 24, 25).

Séjour (1). Environ deux cents personnes avaient été convoquées.

Cependant l'ancien palais du Séjour, devenu tout uniment Palais de Justice, continua à faire partie du domaine de la Couronne. A ce titre, il passa encore en la possession de divers seigneurs ou dames apanagés (2). Il resta quelque temps dans la famille de Vendôme, puis entra dans la famille d'Orléans avec la princesse de Bourbon-Conti en 1752.

Quand survint la Révolution, Louis-Philippe-Joseph d'Orléans était duc d'Étampes. Le palais fut confisqué et devint bien national. Le 13 pluviôse an V, une partie du plus ancien bâtiment qui servait de résidence au receveur du domaine, fut mise en vente avec des dépendances et adjugée, le 16 pluviôse an V, à Théodore-Alexis Charpentier (3), qui lui-même la revendit à Denis Marchand.

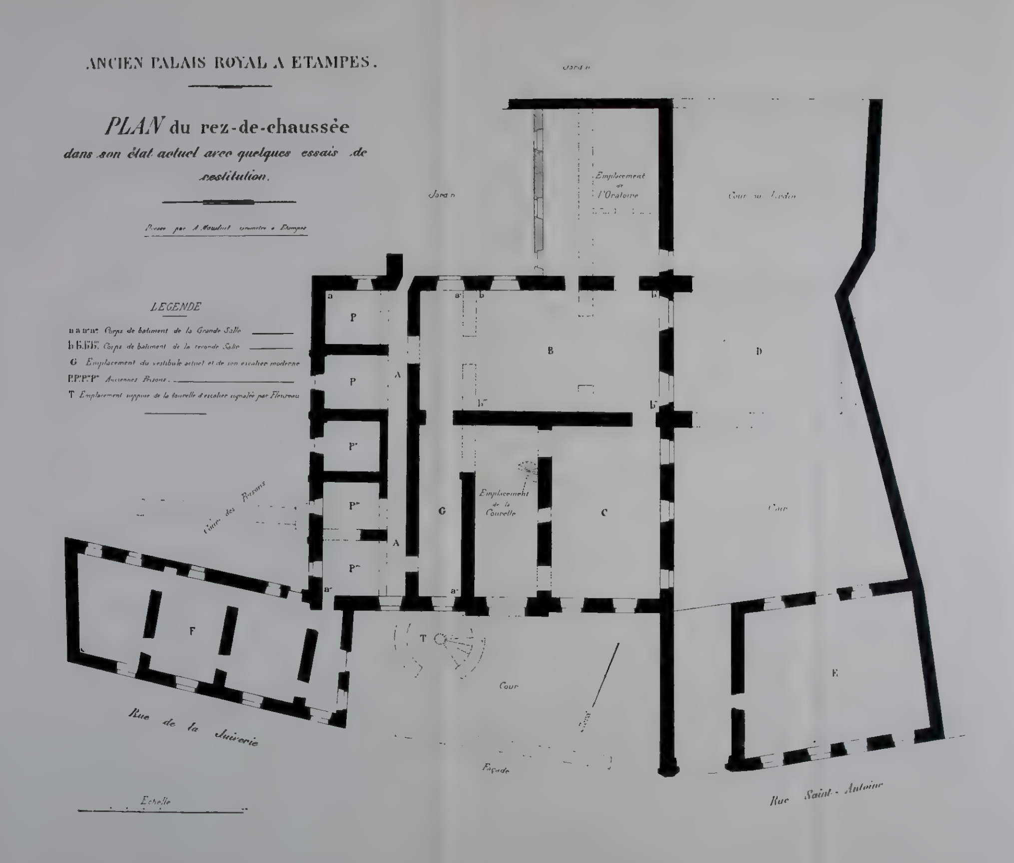
Le 1er avril 1807, le département de Seine-et-Oise racheta

---

(1) Max. de Montrond, *Essais histor. sur la ville d'Etampes*, t. II, p. 223.

(2) Le duché d'Etampes, par une sorte de tradition qui remonte à saint Louis et à Blanche de Castille, servit souvent de douaire à des femmes. A partir de 1534, nous trouvons Anne de Pisseleu (son mari, bien entendu, n'était en nom que pour la forme), Diane de Poitiers, Catherine de Lorraine, Marguerite de Valois, Gabrielle d'Estrées, Marie-Anne de Bourbon, Anne palatine de Bavière, Louise-Elisabeth de Bourbon et Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans. On trouvera la liste des suzerains étampois dans Max. de Montrond, *ouvrage cité*, t. II, p. 213.

(3) *Archives de Seine-et-Oise*, n° 123, *Biens provenant de Capet d'Orléans, condamné*. — La partie vendue à Th. Charpentier comprenait la caserne actuelle des gendarmes à cheval et la cour intérieure, plus une petite cour triangulaire sur le devant du tribunal actuel, et enfin un carré de ce même bâtiment avec une courette intérieure aujourd'hui supprimée. Le tout était alors évalué 10.800 francs et pouvait rapporter un revenu de 600 francs au maximum. — Le reste, auditoire et prison, était conservé pour son ancien usage. — Les jardins du palais avaient déjà été adjugés au même Th. Charpentier, le 29 messidor an IV.


ANCIEN PALAIS ROYAL A ETAMPES.
PLAN du rez-de-chaussée
dans son état actuel avec quelques essais de
restitution.
LEGENDE
Corps de batiment de la Grande Salle
Corps de batiment de la seconde Salle
G Emplacement du vestibule actuel et de son escalier moderne
Anciennes Prisons.
T Emplacement supposé de la tourelle d'escalier signalée par Fleureau
Emplacement de l'Oratoire
Jardin
A
B
C
D
E
F
G
P
T
Emplacement de la Tourelle
Cour
Cour des Prisons
Rue de la Juiverie
Façade
Rue Saint-Antoine
Echelle

la même propriété pour une somme de 17,732 fr. 85, afin d'y installer le service de la gendarmerie.

Une ordonnance du roi Louis XVIII, datée du 20 mai 1814, fait restitution au duc d'Orléans de tous les biens non aliénés qui lui « *appartiennent* » ; mais la maison d'Étampes fut considérée *non restituable* (1).

En somme, comme le palais du roi a toujours été en même temps sa maison de justice, il s'en suit que le siège de notre Tribunal n'a pour ainsi dire jamais changé de destination depuis son origine.

C'est là toute l'histoire morale du palais.

Quant à la construction, quant à la bâtisse, il est plus difficile de dire par quelles phases elle a passé et quelles transformations elle a subies depuis l'an 1000.

*
* *

A mon avis, le nom de *palais*, qui lui fut donné dès la première heure par Helgaud, n'a jamais été très justifié. Ce fut plutôt un grand *manoir royal*, une importante *maison des champs*, toutefois avec cette différence que la demeure du souverain se trouva bientôt au centre d'une ville riche et puissante.

Les dépendances étaient vastes. Elles consistaient en écuries, granges ou greniers, celliers, moulin, jardin, verger et vignes, le tout enfermé dans une enceinte aux quatre coins de laquelle s'élevait une tour (2). De là le nom

(1) Lettre du préfet au ministre de l'Intérieur, 25 août 1814.

(2) Les quatre tours existaient encore à la fin du XVIIe siècle. (Fleureau *ouvrage cité*, p. 25).

de *Palais des quatre tours* servant à désigner la demeure royale, concurremment avec le nom de *Palais du Séjour* (1).

Ces renseignements nous sont principalement fournis par Dom Basile Fleureau (2), le consciencieux historien étampois qui, vivant au XVIIe siècle, a pu recueillir *de visu* et autrement des indications certainement très précises. C'est encore grâce à ses renseignements que nous pouvons avec le plus de certitude attribuer leur ancien usage aux différentes pièces de l'édifice principal du palais. J'ajoute que la description de Fleureau est très à propos confirmée et même complétée par un plan exécuté en février 1797 par Gérard Gallery, architecte étampois, pour la vente de la propriété (Fig. III). Toutefois, il y a eu de telles destructions ou transformations commises avant 1797 que certains détails très importants manquent encore de précision. Grâce à la simplicité des lieux et à leur petite surface, j'ai pu sans grandes difficultés découvrir quelles furent les principales divisions du palais, mais pour les détails, mon étude contient encore de nombreuses obscurités, et je m'empresse de reconnaître qu'elle n'est pas définitive.

Cependant on ne peut guère douter que le corps de logis construit par le roi Robert ou par sa femme Constance d'Arles soit le bâtiment qui sert actuellement d'a-

(1) Sous Charles V, les hôtels particuliers dans les banlieues ou les villes de province s'appelaient des *séjours*. Ce roi ayant fait construire un hôtel et des écuries près de l'église Saint-Eustache à Paris, on désigna ce lieu *le Séjour du Roi*. (Dulaure, *Histoire de Paris*, edit. 1821, p. 500-501).

(2) *Ouvrage cité*, p. 25. On trouverait peut-être des détails nouveaux dans les procès-verbaux d'évaluation du domaine : une de ces évaluations eut lieu en 1570.

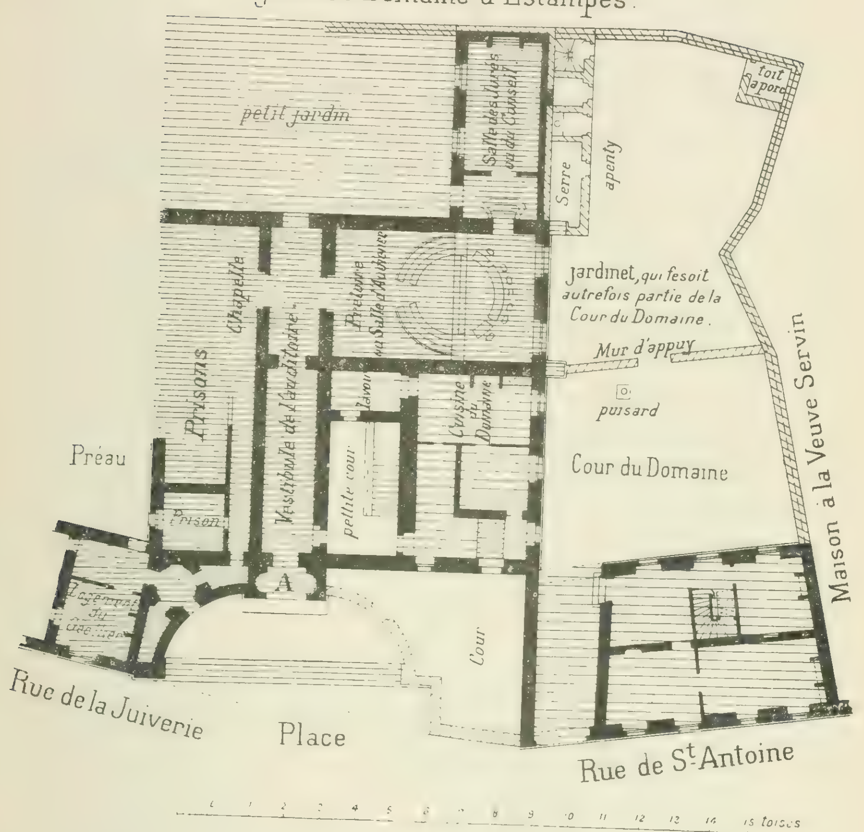


FIG. IV. — PARTIE DU PLAN DE L'ANCIEN PALAIS ROYAL D'ÉTAMPES EN 1797

d'après un dessin de l'architecte Gerard Gallery conservé aux Archives départementales

(Plan annexé au dossier des Ventes de biens nationaux, loi de ventose an IV, n° 123, Étampes)

sile au Tribunal de première instance et à la Justice de paix (1).

C'est une construction formant un carré imparfait dont les côtés, exposés au Nord-Est, au Sud-Est, au Sud-Ouest, et au Nord-Ouest, ont respectivement 21 m. 70, 19 m. 62, 21 m. 40, et 19 m. 72. Ses gros murs extérieurs ou intérieurs ont de 80 à 84 centimètres d'épaisseur.

Une courette placée au centre permettait jadis de distinguer que ce bâtiment était en réalité composé de trois corps de logis assez distincts (Fig. III, A, B et C).

La Chapelle. — De l'oratoire signalé par Helgaud (2), il ne reste plus que trois murs sur quatre (3). Orienté au Sud-Est, il s'élevait à l'angle sud de l'édifice principal, et formait un petit bâtiment de plus de 10 mètres de long, isolé sur trois côtés, selon ce que je crois avoir été une règle absolue au commencement du Moyen Age pour tous les édifices sacrés (4).

---

(1) Il faut cependant envisager l'hypothèse du palais de Robert II composé des trois corps de bâtiment marqués B, C, et D sur la fig. IV. Le bâtiment A aurait été un agrandissement entièrement ou presque entièrement nouveau construit seulement au XIIIe ou au XIVe siècle.

(2) Voir ci-dessus, p. [illegible].

(3) Le quatrième mur a été reculé, il y a une vingtaine d'années pour agrandissement du local. La chapelle avait dû être richement décorée, au moins au temps de saint Louis, et il est regrettable qu'elle n'ait pas été étudiée de près avant ces dernières altérations.

(4) J'ai en effet constaté que toutes les chapelles privées touchaient toujours, mais par un seul côté, aux constructions laïques. La chapelle du château-fort d'Etampes était isolée sur trois côtés au moins. On a les exemples de toutes les saintes chapelles connues. Le cas de la chapelle du château de Farcheville est tout à fait remarquable : je viens de me rendre compte qu'un important corps de logis s'allongeait parallèlement à elle sur la face méridionale, mais les deux murs bien distincts étaient séparés par un intervalle vide d'environ un mètre.

L'oratoire royal proprement dit, au premier étage, avait pour dimension intérieure 5 m. 85 sur 3 m. 90 (1). Il était relié avec une des grandes salles du palais par une pièce carrée servant de vestibule ou de sacristie, de 3 m. 90, c'est-à-dire deux toises, de côté : le mur de séparation avait donc 25 centimètres d'épaisseur.

L'oratoire était à deux étages, comme presque toutes les plus anciennes chapelles seigneuriales, la partie inférieure étant à l'usage des serviteurs, tandis que la partie supérieure, au même niveau que les appartements, était réservée au roi (2).

Avant la Révolution, l'oratoire, devenu *chapelle Saint-Louis*, avait été déplacé et reporté du côté de la prison : il servait quelquefois de dépôt mortuaire, et on y a aussi célébré un mariage (1731) (3), mais cette cérémonie eut peut-être lieu avant le transfert.

Au temps de Fleureau, la partie basse du bâtiment, ne formant qu'une seule salle, servait de chambre du Conseil, et communiquait d'ailleurs directement avec la salle d'audience : là se trouve aujourd'hui la salle d'attente des témoins.

---

(1) Fleureau dit 3 toises sur 2, ce qui correspond pour la largeur avec les mesures du local indiqué comme *salle des jurés* dans le plan de Gallery. Toutefois la cloison indiquée sur ce plan du rez-de-chaussée pour séparer la chapelle basse proprement dite du vestibule doit avoir été déplacée, ou bien elle n'était pas juste au-dessus de la cloison de l'oratoire royal, à l'étage supérieur.

(2) Exemples de Paris, Meaux, Provins, Reims, Angers, Corbeil, etc. Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'archéologie*, *art.* PALAIS, SALLE, CHAPELLE ; — C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. II, p. 77 ; — A. Dufour, *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil et d'Étampes*, 1907, p. 145 ; — La Barre, *Antiquités de Corbeil*, L. II, p. 169.

(3) Renseignement fourni par M. Ch. Forteau, d'après les registres paroissiaux.

Le logis de Robert le Pieux ne paraît pas avoir jamais été sérieusement altéré. C'est même par suite de cette conservation, qu'il fut abandonné par les rois ou les princes du XVe siècle à cause de son insuffisance. Quelques embellissements avaient seulement été opérés vers le temps de saint Louis ou de ses successeurs immédiats. Une reconstruction presque complète du palais fut peut-être projetée à ce moment, mais après un commencement, elle fut interrompue. La description de Fleureau, quoique un peu embrouillée, peut donc être considérée comme correspondant à celle du vieil hôtel du XIe siècle. Le plan de Gallery et de vénérables gros murs toujours debout viennent nous aider dans notre restitution.

Dans son ensemble, voici à peu près avec certitude ce qu'était le logis royal. Il y avait un rez-de-chaussée et un premier étage. Toutes les pièces de résidence se trouvaient au premier : elles se composaient d'une grande salle, d'une autre plus petite qui communiquait avec la chapelle, et des appartements privés de la famille royale.

Les travaux du XIIIe siècle consistèrent sans doute notamment à surélever le plancher du premier étage, et par contre-coup les combles ; mais, comme je le disais, le projet ne fut pas complètement exécuté. Peut-être que le rez-de-chaussée fut alors partiellement coupé en deux étages comme nous le voyons encore du côté nord-est. Il était en tout cas occupé par toutes les pièces de service et les serviteurs eux-mêmes.

A mon avis, il n'y avait pas de cave proprement dite sous le bâtiment d'habitation du roi Robert : celle qui existe aujourd'hui (fig. V) me paraît avoir été creusée

après coup au XIIIe ou au XIVe siècle (1). J'en ai déjà publié la description.

La grande salle. — Fleureau parle en premier lieu « d'un grand Corps d'Hostel de neuf toises et demie de long sur quatre toises et un pied de large dans œuvre (2) ». C'était la grand'salle du palais, celle où se tenaient les Assemblées, les Cours générales, les Cours de justice ; c'était la salle du trône, aussi la salle des banquets et des fêtes en général. Elle est aujourd'hui divisée en plusieurs pièces et coupée en deux dans sa hauteur par un plancher, mais elle est encore nettement dessinée dans toute son étendue sous les combles. C'est à son extrémité orientale que se trouve la peinture historique.

Sa structure gothique conservée extérieurement sur la fa-

(1) Je me suis expliqué à ce sujet dans une étude spéciale sur les caves du Moyen Age à Etampes, *Quatre études archéologiques étampoises*, extrait du *Bulletin de la Conférence des Sociétés savantes de Seine-et-Oise*, Paris, Alph. Picard, 1909. — Il est à propos de rapprocher la cave du palais de celle du château de Farcheville, construite en 1291 et qui est encore intacte. Celle-ci est creusée sous les anciens bâtiments de service, et on y accède par un escalier extérieur partant de la cour des cuisines. Ses voûtes sont d'une grande épaisseur. Elle se compose d'une première salle à berceau brisé de 7 mètres 50 de long sur 3 mètres 50 de large. A la suite vient un couloir de 6 mètres 50 de long sur 1 mètre 37 de large, sur lequel s'ouvrent 6 niches de 1 mètre 45 de profondeur sur autant de large. Ses proportions étaient donc très modestes, et elle était réservée simplement aux besoins de la maison du seigneur. Il existe une autre cave vraisemblablement du même temps, qui côtoie le rempart Sud-Ouest, près de l'angle Sud, dans un espace libre qui devait constituer le jardin ou la cour privée. Cette cave est actuellement bouchée et je n'ai pu la visiter.

(2) Cela équivaut exactement à 18 mètres 51 sur 8 mètres 12. Nous trouvons à la salle restituée 18 mètres 15 sur 8 mètres 25, d'après les plans que M. A. Mauduit a exécutés pour nous (fig. III, A). A propos du plan donné ici, je désire prévenir le lecteur qu'il n'est pas aussi précis que j'aurais voulu l'offrir, et qu'il se ressent de la précipitation avec laquelle il a été fait. Pour être très clair, il eut fallu présenter une série de plans, et le temps m'a manqué pour les dresser.

çade orientale (1) démontre bien que cette salle a été reconstruite au XIIIe siècle ou au commencement du XIVe siècle, au plus tard. Le grand pignon qui la terminait du côté de la rue a disparu quand on a voulu donner à l'édifice une façade d'architecture moderne. Sa charpente subsiste mais assez endommagée ; beaucoup de pièces ont été changées. Les bardeaux sur lesquels s'étalait certainement une décoration peinte ont disparu, et les tuiles sont apparentes.

La dimension modeste de cette salle nous oblige à croire qu'elle a été simplement reconstruite sur l'emplacement de la première ; car même au XIIIe siècle, elle avait été depuis longtemps dépassée pour la grandeur, par bien d'autres salles seigneuriales et à plus forte raison royales. La grande salle du palais épiscopal d'Angers, construite au XIIe siècle au-dessus d'une autre salle du XIe, et qui existe toujours, a 27 mètres de longueur sur plus de 10 de large (2).

La peinture historique que nous connaissons et qui ornait la partie la plus élevée des murailles de la salle laisse soupçonner quel pouvait être l'ensemble de sa décoration : et nous avons fort à propos, pour nous guider, l'exemple du château de Farcheville construit au temps de Philippe le Bel par un de ses favoris à une très courte distance d'Étampes.

---

(1) Cette partie de la façade sud-est se distingue par un beau contrefort d'axe, des traces de fenêtres à arc brisé, un grand pignon à rempants unis jadis orné de trois fleurons dont il ne reste plus que les traces.

(2) C. Enlart, *Manuel*, t. II, p. 69. — J'avais donné 24 mètres de longueur à la grande salle du château de Farcheville d'après un renseignement que je reconnais aujourd'hui mal fondé. Il faut probablement réduire la dimension à 20 mètres. *La Peinture historique au Palais Royal à Étampes*, p. 31, note 2)

Si la salle n'était pas tendue de toiles peintes mobiles ou de tapisseries jusqu'à une certaine hauteur, il n'y a pas de doute que la partie inférieure des murs était peinte en imitation de tentures. Au-dessus, il pouvait y avoir de grands panneaux en teintes plates rehaussées de feuillages et de fleurs, avec une bande de blasons en guise de bordure courant tout autour de la pièce, à l'exemple de Farcheville (1). Il est aussi permis de supposer que les murs étaient couverts de grandes compositions aux sujets variés, avec de multiples personnages de taille naturelle, et du genre de celle qui subsiste. Toutefois la peinture que nous connaissons peut avoir été unique du même genre : la position qu'elle occupait, à l'extrémité de la salle, au-dessus de l'emplacement probable du siège du seigneur, indique au moins avec vraisemblance qu'elle représentait la scène la plus importante; et avec le témoignage de Farcheville, nous sommes incités à croire que les scènes historiques ne s'étendaient pas plus loin (2). Même sous la peinture actuelle, il pouvait se trouver des fenêtres, car

(1) Dans la grande salle, où le fond de la décoration était de ton clair, jaunâtre, avec de grandes fleurs très simplement tracées mais n'ayant pas moins de 20 centimètres de large. Cette décoration montait à plus de 4 mètres de hauteur. La bordure de blasons, au-dessus, avait 30 centimètres de hauteur. Au-dessus, je ne saurais dire ce qui existait : peut-être rien. Mais la décoration de la charpente doit avoir été particulièrement soignée : les entraits et les poinçons portent encore des traces de losanges ou de bandes de couleurs alternativement clairs ou foncés. Des files de losanges sont encore remplies d'une infinité de petites fleurs de lis d'or. J'ajoute que sur les murs clairs, j'ai trouvé du bleu en plusieurs endroits sans pouvoir en expliquer la raison d'être. Dans les embrasures des fenêtres, on trouve de l'ocre rouge sur plusieurs couches de plâtre superposées.

(2) Il pouvait cependant y avoir une autre peinture à l'extrémité opposée de la salle, sur le pignon similaire si toutefois celui-ci n'était pas percé d'une vaste baie.

il en existe deux actuellement, et c'est de ce côté qu'on trouvait la vue sur la vallée et les jardins royaux (1).

Enfin il est certain que les lambris de la charpente étaient tout couverts de peinture et de dorure. On peut donc s'imaginer combien la salle était somptueuse sous son revêtement clair et gai.

La Salle basse. — Fleureau rapporte que le corps de logis (fig. III, A), ou autrement dit la salle dont nous venons de parler, était joint à *une salle par bas*. Nous comprenons que sous la grande salle, il s'en trouvait une autre de belle dimension. Cette salle inférieure était dans la tradition(2). Mais très souvent les pièces de ce genre ne possédaient pas la surface des autres, car on prenait sur elles pour faire des annexes et notamment des cachots. Or, nous voyons par le plan de Gallery qu'il en était ainsi dans le palais d'Étampes, avant la Révolution, mais il est impossible d'affirmer depuis quand. Cependant, à cette dernière époque, il y avait deux étages de prison l'un au-dessus de l'autre, et très probablement l'étage inférieur était utilisé pour le logement des prisonniers depuis le XIIIe siècle : il est assez curieux que les cachots bas sont appelés encore actuellement, par tradition, les ca-

(1) Nous avons aussi l'exemple de la très grande salle du château de Montargis que d'anciennes gravures nous permettent de fort bien juger, et qui possédait une disposition semblable à celle que j'indique. Là, la charpente lambrissée était seule peinte. — L'ancienneté des fenêtres est prouvée par les bancs de pierre dressés à droite et à gauche des embrasures et dont voici les dimensions : longueur 60 cm., largeur 46 cm., hauteur 44 cm.

(2) Voir C. Enlart, *Manuel*, t. II.

chots de saint Louis (1). Il est possible que les pièces supérieures aient été créées pour les serviteurs (2). D'après le plan de Gallery, la chapelle aurait été transférée de ce côté avant la fin du XVIIIe siècle, sans doute à cause des prisonniers et aussi pour pouvoir donner un autre usage à l'ancien oratoire (3).

LA SECONDE GRANDE SALLE. — Fleureau, continuant sa description, dit que le grand corps de logis était « joint à une salle par bas, et à *une autre lambrissée au comble,* accompagné d'un côté d'un édifice... qui servait à l'étage d'en haut d'Oratoire... dans lequel l'on entrait aussi par cette salle en haut ». Il s'agit d'une seconde grande salle (fig. III, B) perpendiculaire à l'autre et qui occupait l'angle sud-est, au-dessus de la salle d'audience actuelle. Elle mesurait 11 mètres de longueur sur 7 m. 27 de large. C'est par elle qu'on avait accès dans les appartements privés et dans la chapelle : ce devait être la pièce où le Monarque recevait ses familiers et où tous les siens se réunissaient habituellement. La charpente qui subsiste encore était plus basse que celle de la salle principale : en

(1) L'appellation « chambre de saint Louis » se trouve consignée dans un procès-verbal de la Révolution, conservé aux Archives départementales et dont un fragment a été publié par L. Marquis, *Les Rues d'Etampes*, p. 403.

(2) Elles forment actuellement le logis du concierge et de sa famille.

(3) D'après un récit de M. Ch. Forteau, un incendie éclata, le 6 janvier 1785, « dans la chambre forte de la prison ». Il fallut faire sortir les prisonniers qui s'y trouvaient. Pour atteindre le feu, on « fit des passages dans le grenier du Domaine qui communiquait à ceux de la prison en coupant plusieurs chevrons de la couverture, malgré la fumée noire et épaisse qui remplissait les lieux. On découvrit une partie du bâtiment, et on cassa quantité de tuiles et de lattes. » (*Almanach-Annuaire de la ville et de l'arrondissement d'Etampes*, 1908, p. 151).

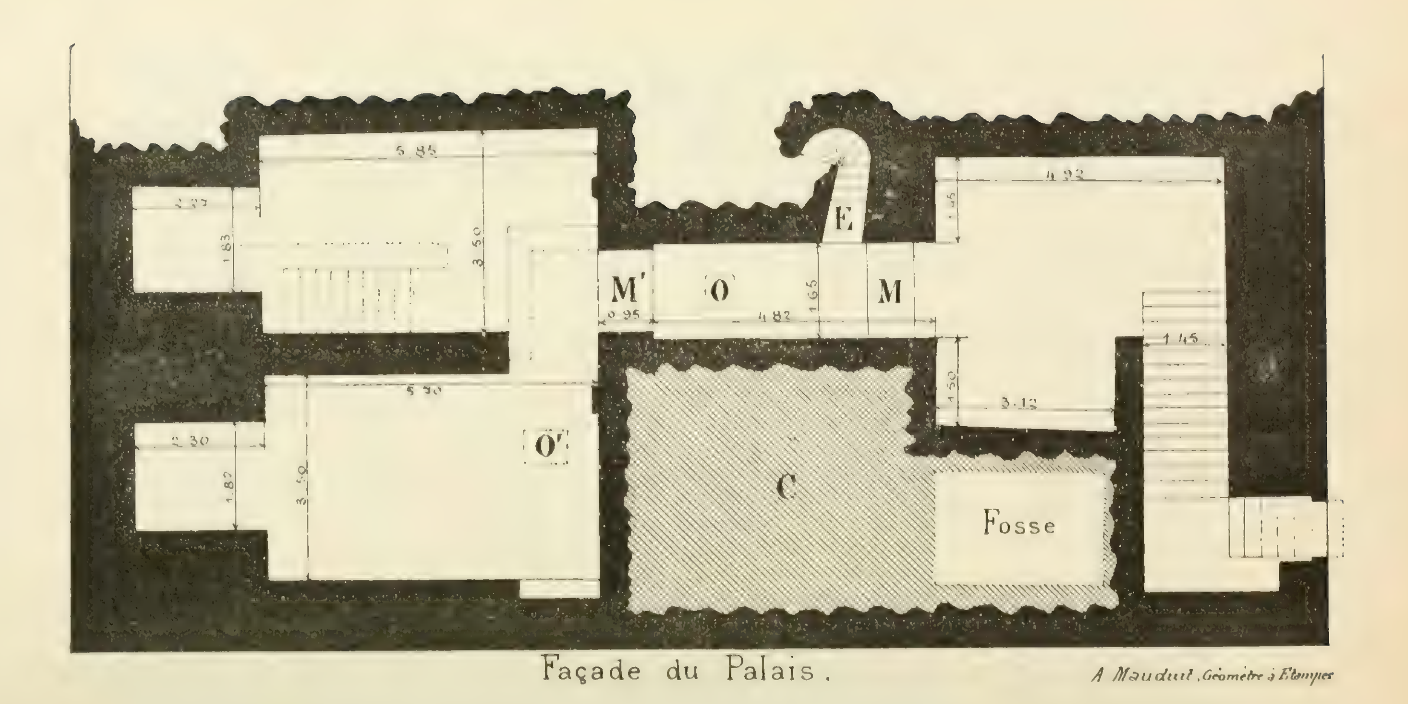


Fig. V. — Caves de l'ancien palais royal a Étampes.

outre, elle doit avoir été refaite ultérieurement à l'autre, au XIVe siècle probablement, car sa décoration était plus soignée (1). Plusieurs de ses poinçons encore en place étaient moulurés, et ils portent des traces de peinture : ce sont des bandes alternées blanches et rouges, tirées en travers et d'une largeur de 35 centimètres environ.

Je soupçonne cette salle, non seulement à cause de l'infériorité du niveau de sa charpente, d'avoir été primitivement, ainsi que tout le reste du premier étage, à un niveau sensiblement plus bas. Le niveau ancien serait actuellement encore indiqué par celui des appartements à côté (2).

L'Escalier. — Il y eut probablement un ou deux pe tits escaliers conduisant au premier étage, mais dont nous ne retrouvons plus trace. Apparemment, un seul grand escalier existait. Il était sans doute à vis, comme on en trouve de très nombreux exemples à Étampes, dans une grosse tour de pierre de taille qui dominait le palais et pouvait en même temps servir d'échauguette pour un guetteur (3). Fleureau nous raconte que la tour fut dé-

---

(1) Ceci est un peu hypothétique, car les poinçons de la salle principale ont été changés à une époque moderne, et par conséquent nous ne pourrions pas affirmer que les anciens n'étaient pas semblablement moulurés. Je fonde surtout mon opinion sur l'apparence générale de la charpente et sa structure

(2) Actuellement chambres de gendarmes à cheval.

(3) Fleureau nous fournit ce détail. Les escaliers en tourelles de l'Hôtel Saint-Yon, à Etampes, et qui datent du XVe siècle environ, sont surmontés d'une petite salle.

molie par César de Vendôme (1) : je la crois difficilement contemporaine du roi Robert le Pieux, et je l'imagine plutôt avoir été construite en même temps que la grande salle. Aussi je pense qu'elle était placée sur la façade nord-ouest, plus ou moins rapprochée de l'angle nord, et donnait d'abord accès dans la salle principale. Pour arriver aux appartements privés, il fallait ainsi traverser l'une après l'autre les deux grandes salles.

Les Chambres privées. — En effet les chambres privées étaient séparées de la grande salle par la courette : il n'y avait aucun contact entre celle-ci et les autres, sauf par la deuxième grande salle. Elles occupaient le carré occidental du palais (fig. III, C), et les fenêtres étaient exposées au sud-ouest. Je parle, d'après l'état actuel des lieux ; les chambres à coucher n'auraient occupé qu'une superficie assez restreinte : 10 m. 15 sur 6 m. 40. Je ne suppose pas que ces chambres aient eu une annexe immédiatement au-dessous, malgré que la chronique relate semblable disposition dans un palais de saint Louis. Mais j'ai les raisons les plus sérieuses de croire que le bâtiment principal se continuait primitivement plus loin vers le sud-ouest (2), (fig. III, D), dans le prolongement de la seconde

(2) Ceci nous permet de placer une partie des travaux de transformation du palais entre 1599 et 1654, mais plutôt vers le milieu de la période qu'au commencement.

(1) L'existence de deux contreforts peu soignés et en pierre de grès qui terminent les murs de la seconde grande salle me font sérieusement considérer cette hypothèse. L'usage du grès est pour moi un signe presque certain que les contreforts datent au plus tôt du xv[e] siècle. C'est après la démolition des appartements que l'on aurait été obligé de dresser ces contreforts pour appuyer les murs qui avaient toujours été soutenus jusqu'à

grande salle. J'ai retrouvé au château de Farcheville un plan et une distribution identiques, c'est-à dire que les chambres à coucher du seigneur étaient situées dans un bâtiment faisant suite à la grande salle et avec une orientation absolument semblable. L'annexe en question aurait fourni un appartement de même dimension que l'autre (10 mètres de longueur sur 7 mètres de largeur environ), et ainsi l'ensemble aurait été fort convenable pour le temps.

J'ajoute que l'état de lieu fait en l'an V relate dans les chambres l'existence de « cheminées antiques ».

La Courette. — La courette placée au centre était cause que notre palais carré d'aujourd'hui était autrefois composé de trois corps de bâtiment. Et ceci explique les expressions de Fleureau dans plusieurs citations que nous avons faites.

La courette avait 10 mètres de long sur 3 m. 70 cent. de large : elle servait d'annexe aux cuisines voisines et leur donnait du jour en même temps. Un petit escalier la faisait communiquer avec la cave, et même une ouverture percée dans la voûte de celle-ci, laissait passer un peu d'air et de lumière, grâce à elle.

L'Ancienne Façade. — Je ne me risquerai pas à faire des suppositions sur ce qu'était, au temps du roi Robert II,

---

ce moment. Le manque de pierre de taille dans la démolition fut cause que l'on employa du grès, fort en usage au xvie siecle à Étampes, spécialement pour les contreforts. Enfin on aurait démoli cette partie de bâtiments devenue inutile, pour élargir la cour.

la façade de son palais. Ce que nous savons, c'est que celui-ci était tout près de l'ancienne voie romaine continuant à être la grande route de communication entre Paris, Orléans et le Sud de la France, dans la direction de Toulouse. Dans sa partie la plus rapprochée, le vieux palais carré est actuellement à 7 mètres de la rue. Cette distance n'a pas dû varier ; en tout cas, elle est restée la même depuis le XIV[e] siècle.

Comme je l'ai dit, il y avait une grosse tour d'escalier sur la façade, au moins à partir du même temps, et deux grands pignons, maintenant abattus. De plus, à l'angle du bâtiment de droite, il subsiste l'amorce d'une arcade semblable à celle de la porte, et ceci nous prouve que, à ce moment-là, il y avait devant le logis royal, une petite cour plus ou moins clôturée par un mur avec des portes d'accès. Cette cour était à un niveau légèrement plus bas que le terre-plein actuel.

Pour le reste, des fouilles seules pourraient nous renseigner un peu plus, du moins en ce qui concerne les temps éloignés, car le plan de Gallery nous révèle un ingénieux hémicycle qui faisait une entrée pompeuse au palais du Tribunal avant la Révolution.

Les Dépendances. — A droite du palais carré se trouve un bâtiment (fig. III, E) dont la porte est le seul souvenir du Moyen Age qui soit aujourd'hui visible sur toute la ligne de façade de l'ancien domaine royal ; tout le reste, murailles ou fenêtres, est entièrement modernisé et dénué de caractère. La porte — qui, dans la circonstance, devient tout à fait précieuse — est d'une grande simplicité : son

unique ornement est un cordon de moulure servant de larmier, amorti par deux culots sculptés à figurines ; son style indique le XIVe siècle ou le XIIIe finissant. Elle donnait accès à une cour. Son arc en tiers-point paraît bas ; mais cela tient à la surélévation du sol facile à constater à la porte d'une cave, dans la cour : le niveau était jadis environ 30 centimètres plus bas.

Le bâtiment qui a 17 mètres de façade et 10 mètres de profondeur, rencontre l'édifice principal à son angle occidental. J'imagine qu'il a dû servir à loger des officiers royaux (1). En tout cas, au XVIIe siècle, le bâtiment et les anciennes chambres royales voisines étaient réunies pour former l'hôtel où logeait le Receveur du domaine (2) ; nous en avons déjà parlé ci-dessus : il est actuellement occupé par les gendarmes à cheval.

La petite caserne de la gendarmerie à pied (fig. III, F), qui est sur la même ligne et borde la rue de la Juiverie, doit dater du même temps que la précédente construction : les murs ont la même épaisseur. Depuis fort longtemps, sinon depuis toujours, elle apparaît comme un logis de sergents, de gens d'armes et de maréchaussée (3) : ce fut

---

(1) Actuellement il communique avec le palais carré par un petit pont couvert placé dans l'angle des deux constructions. Jadis, les grandes galeries de communication furent d'usage courant. (Voir C. Enlart, *Manuel*, t. II, p. 112 et suiv.). Il y en eut une au moins dès le XVIIe siècle pour l'usage du Receveur du domaine.

(2) Le Receveur jouissait aussi des jardins (Fleureau, *ouv. cité*, p. 26). Ils étaient très vastes, dit-on ; mais depuis Robert II, ils avaient dû beaucoup diminuer d'étendue. Le moulin royal placé à leur extrémité avait été donné au chapitre de l'église Notre-Dame dès le XIe siècle (L.-E. Lefèvre, *Etamp. et ses monum. au* XIIe *s.*, p. 10, 19 et 32). Voir ci-dessus, p. 26.

(3) On conserve au Musée d'Étampes une pierre brisée sur laquelle sont encore gravés les mots : HOTEL RO... DE L. MARRECHA......

aussi, je crois, une prison (1). C'est sur sa cour que s'ouvrent plusieurs cachots dont celui dit de saint Louis, auquel on reprochait de « manquer d'air », et un « massif en pierre couvert de terre » que les rapporteurs de l'an V ont pris pour une prison hors d'usage (2), et qui n'était peut-être qu'une ancienne cave comme j'en ai décrit plusieurs, avec des niches pour placer les pièces de vin (3).

Il existe également dans cette cour, allant à peu près du Sud vers le Nord, un passage souterrain que je prends pour un ancien égout. Il part du palais carré pour aboutir à un puits ou puisard. Il a 10 mètres de longueur, 1 mètre de large environ et seulement 1 m. 20 cent. de profondeur (4). Son fond est en gravier à fossiles. Il est recouvert de dalles en grès de 30 centimètres d'épaisseur, disparaissant d'ailleurs sous une couche égale de terre. A son point de départ, près du mur du palais, la dalle est à ras de terre : elle a 1 m. 60 de longueur sur 80 centimètres de largeur, avec seulement 10 centimètres d'épaisseur (5). Tout ce que je puis concevoir au sujet de ce souterrain étroit et bas, c'est qu'il servait d'égout aux eaux de la courette après avoir traversé, sous le rez-de-chaussée, le corps de bâtiment de la grande salle.

---

(1) Voir le procès-verbal cité plus haut, p. 3[illegible], note I.

(2) *Id.*

(3) *Notre étude* [illegible]

(4) Je n'ai pas pris moi-même les mesures [illegible] ; elles m'ont été données.

(5) La pierre est percée d'un trou qui permet de constater son épaisseur et l'excavation qu'elle recouvre.

*
* *

Messieurs, je voudrais, malgré l'imperfection de mon étude, vous avoir convaincu du haut intérêt archéologique de la construction étampoise. Je voudrais être parvenu à la dégager de la désastreuse ignorance qui l'a enveloppée jusqu'ici. Il est vraiment souhaitable que ce vieil et peut-être unique vestige de demeure royale ne reste pas plus longtemps victime de l'indifférence et privé dans son ensemble de surveillance artistique. Il est malheureusement trop facile de constater que, à des époques très rapprochées de nous, — il s'agit seulement de plusieurs années, — de très fâcheux travaux, dont la nécessité n'est nullement prouvée, ont fait disparaître à jamais des œuvres, des documents d'un haut intérêt pour l'histoire de la France en général, et en particulier pour l'histoire de l'art et pour l'histoire de l'habitation.

Mais nous ignorons si l'édifice défiguré, maquillé, ne cache pas encore sous ses poudres de plâtre quelque richesse, et s'il ne nous ménage pas encore de nouvelles surprises. Non seulement il faut empêcher que rien en soit détruit sans avoir été étudié sérieusement et méthodiquement, mais encore il faut que l'on profite de toutes les occasions de la mieux connaître. Or seule la tutelle de l'État avec son organisation spéciale nous donnera les garanties nécessaires à l'exécution de ce programme peu compliqué mais néanmoins important et délicat.

C'est la Commission des Monuments historiques qui a

pris l'initiative de faire classer la peinture, je demande à la Commission des Antiquités de Seine-et-Oise de vouloir bien réclamer sans retard le classement du monument.

J'ajoute qu'il s'agit seulement d'un bâtiment carré, à un étage, n'ayant pas plus de 21 mètres de côté, et qui est la propriété du Département.

VERSAILLES — IMP. CERF, 59, RUE DUPLESSIS.

LOUIS EUGÈNE LEFÈVRE

Membre honoraire correspondant de la Société archéologique
de Corbeil et d'Etampes

LA GRANDE-BOUCHERIE DE PHILIPPE-AUGUSTE ET L'HOTEL SAINT-YON A *ÉTAMPES*

(XII[e] ET XV[e] SIÈCLES)



PARIS

ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS.

LIBRAIRES DES ARCHIVES NATIONALES ET DE LA SOCIÉTÉ DE L'ÉCOLE DES CHARTES

Rue Bonaparte, 82

MCMIX

LA GRANDE-BOUCHERIE
DE PHILIPPE-AUGUSTE
ET
L'HOTEL SAINT-YON
A ETAMPES

Extrait du *Bulletin de la Société Historique et Archéologique de Corbeil, Étampes et du Hurepoix* — Année 1909, pages 32 à 46.
Tiré à 120 exemplaires.

ETAMPES

LA HALLE et ses environs en 1825

d'après le plan cadastral du temps.

Echelle.

Dressé par A. Maudult Géomètre à Etampes 1908

Ancienne rue de la Regratterie (PLACE NOTRE DAME)
Rue de la Juiverie.
Rue Sainte Croix ou de la Savaterie.
Rue des Oisons
Rue du Puits de la Chaîne
Rue du Petit Mesnil Girault
Carrefour du Pont Doré.
Rue de la Roche Plate.
Rue de la Tannerie ou de la Coutellerie ou de la Salle.
H Halle Etaux la Salle
E Sainte Croix d'Orléans
E' Sainte Croix d'Orléans
F
G
Anciens Communs B
Hôtel Saint-Yon A
Tourelle
Petit Hôtel Saint-Yon C
Tourelle
D
I I'
La Chalouette
Pont Doré
Rivière forcée
Ruelle au Comte
B' A' C' D'

Légende.

ABCD *Hôtel Saint Yon et ses [illegible] au XVIIe siècle*

A'B'C'D' *Jardins de l'Hotel [illegible].*

EE' *Maisons du Chapitre de [illegible] Croix d'Orléans.*

F *Cave voûtée avec pilier [illegible] (Carrée de 7 mètres de coté)*

G *Salle voûtée avec pilier central*

H *La Halle. Ancienne [illegible] boucherie de Philippe-Auguste, et Salle des plaids.*

II' *Colonnes à chapiteaux.*

Louis-Eugène LEFÈVRE

Membre honoraire correspondant de la Société archéologique
de Corbeil et d'Etampes

LA
GRANDE-BOUCHERIE
DE PHILIPPE-AUGUSTE
ET
L'HOTEL SAINT-YON
A ÉTAMPES
(XIIe ET XVe SIÈCLES)



PARIS

ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS,

LIBRAIRES DES ARCHIVES NATIONALES ET DE LA SOCIÉTÉ DE L'ÉCOLE DES CHARTES

Rue Bonaparte, 82

MCMIX

LA GRANDE BOUCHERIE
DE PHILIPPE-AUGUSTE
ET L'HOTEL SAINT-YON
A ETAMPES

Les maisons du Moyen Age existent encore fort nombreuses à Etampes : si nous ne les distinguons pas, c'est parce qu'elles furent défigurées au cours des siècles et ont ainsi perdu, au moins superficiellement, leur caractère spécial. Souvent on les devine de très vieux logis ou d'antiques échoppes, sans qu'on puisse déterminer, même à cent années près, le temps de leur fondation. Quelques-unes, dédaigneuses des maquillages, usent encore des grâces d'un art suranné pour avouer leur naissance vers le xve ou vers le xvie siècle. Pour d'autres, c'est un déshabillage fortuit, un décrépissage indiscret qui révèle à nos yeux amusés ou ravis des structures désuètes et l'âge vénérable d'une petite demeure cinq ou six fois centenaire : de quels masques plats et insignifiants n'ont pas été affublées nos plus vieilles habitations particulières !

Nous connaissons ainsi les vestiges d'une construction érigée au xiie siècle, le plus vraisemblablement dans la seconde moitié [1]. A vrai dire, il ne s'agit pas d'un ancien logis ou manoir, et les détails caractéristiques de son origine n'abondent pas, au moins dans l'état actuel de la maison ; car il suffirait probablement de décrépir les murs extérieurs pour dégager de nouvelles particularités

1. Déjà signalée par M. Max. Legrand, *Etampes pittoresque*, 2e édit.. t. I, p. 180.

certaines et retrouver enfin des formes romanes ou du style gothique primitif.

J'ai cru devoir attirer l'attention sur cette construction non seulement parce qu'elle est un exemple jusqu'à présent unique à Etampes, mais encore parce que son origine est entourée de circonstances historiques qui la signalent spécialement et augmentent beaucoup son intérêt.

La construction dont je veux parler appartient à la ligne de maisons serrées entre la rue de la Tannerie et la rivière canalisée qui traverse la ville depuis le XIe siècle (1). Elle est cachée par un autre petit bâtiment en façade sur la rue. Mais celui-ci est bien connu de tout le monde, à cause des marques flagrantes que sa façade sur la rue a conservées du temps jadis.

Ce pittoresque logis porte le numéro 15 de la rue de la Tannerie (2), et s'appela longtemps « *le Petit Hôtel Saint-Yon* », parce qu'il a été une dépendance de *l'Hôtel Saint-Yon* proprement dit, autre vieille demeure plus imposante et plus ornée, à laquelle il est du reste contigu (3).

Le corps de bâtiment en façade sur la rue ne date peut-être pas du XIIe siècle ; en tout cas, rien dans son aspect ne rappelle l'époque romane ou les débuts des temps gothiques, et il aurait alors subi plusieurs remaniements importants vers les XVe et XVIe siècles : on se rappelle sa porte en bois sculpté, aux panneaux plissés en parcheminure, et que surmonte une niche gothique vide.

Séparée de ce petit bâtiment par une étroite cour, et connue seulement des familiers, est la construction un peu plus vaste qui m'a entraîné à écrire cette étude. Par bonheur, s'il y a eu là des altérations certaines et graves, — au XVIe siècle, si l'on en croit la boiserie élégante d'une fenêtre de style Renaissance, — elles ont laissé subsister des fragments importants de l'édifice originel permettant de se faire une idée des dispositions architecturales dans les parties basses.

1. L. Eug. Lefèvre, *Etampes et ses monuments aux XIe et XIIe siècles, mémoire pour servir à l'étude archéologique des plus anciens monuments étampois*, extrait des *Annales de la Société archéol. du Gâtinais*, Paris, A. Picard, 1907, p. 32.

2. Autrefois rue de la Coutellerie, et dénommée aussi familièrement rue de la Salle, probablement à cause de la Salle des Plaids, réservée à cet usage jusqu'en 1518, et non pas à cause d'une auberge, comme je l'ai lu quelque part.

3. Les deux propriétés ont été réunies au moins pendant plusieurs siècles, entre 1607 et 1820.

Ainsi nous découvrons, engagées dans le mur de la façade orientale qui regarde la vallée, une colonne avec chapiteau et base dont le caractère appartient franchement au style du XIIe siècle : et il n'est pas certain qu'il n'en existe pas d'autres invisibles dans le mur dont le pied baigne dans l'eau : en tout cas, il se trouve une autre colonne avec son chapiteau qu'une ouverture dans le mur a laissés presque entièrement dégagés. Je ne me crois pas en droit d'en faire état comme de la première, parce que son chapiteau n'est pas placé au même niveau que l'autre : il est possible qu'on l'ait simplement baissé pour le faire passer sous une pièce de bois, en l'espèce un linteau qu'il fallait soutenir. Du reste, on trouve encore d'autres débris de fûts de colonnes que l'on a rassemblés pour supporter les poutres du plancher en divers endroits. Ce sont les seules traces d'art roman qu'on a laissées à notre curiosité dans la maison, mais elles suffisent, je pense, à indiquer que le rez-de-chaussée de la façade était ouvert avec de grandes arcades ([1]).

Je reconnais d'ailleurs bien vite que cette disposition n'a rien de très extraordinaire. Mais il se trouve que la maison, comme toutes ses voisines placées dans le même rang, est, ainsi que je l'ai dit, baignée par une rivière canalisée ([2]). Les colonnes enfermées dans le mur de la façade orientale sont donc sur le bord de l'eau, et le sol du rez-de-chaussée ([3]) n'était qu'à plusieurs centimètres au-dessus du niveau de l'eau de la rivière, comme celui d'un lavoir ordinaire.

Le bâtiment forme un rectangle ayant environ 13 mètres de long, sur 8 mètres 50 de large.

1. A l'intérieur de la maison, dans l'axe de la première colonne citée, on découvre encore engagée dans une cloison, la partie basse du fût d'une autre colonne, distante de moins de quatre mètres, et dont la base a tout l'air d'être enterrée. Cela laisse donc encore supposer que le rez-de-chaussée tout entier était une grande pièce dont le plafond reposait sur une ligne de colonnes. Toutefois il faut se méfier du déplacement des colonnes ; et je m'empresse de dire que, malgré l'invraisemblable supposition de colonnes apportées là et engagées dans les murs sans avoir servi à cette même place, je fais à cet égard toutes les restrictions nécessaires.

2. La rivière a de 4 mètres à 4 mètres 50 de largeur.

3. Il s'agit en réalité de la partie la plus inférieure de la maison, à l'origine ; mais son sol, dans l'état actuel des choses, est au-dessous du niveau de la rue, et pourrait être considéré comme un sous-sol : j'ajoute qu'il y a néanmoins des caves véritables, construites avec voûtes vers le XVe ou le XVIe siècle, et dont le niveau est sensiblement inférieur à celui de la surface de la rivière elle-même.

En résumé, il est supposable que la maison fut construite pour abriter une industrie ayant besoin d'un accès facile à la rivière, et même qu'il s'agit d'un abattoir, d'une peausserie ou d'une mégisserie.

En effet, les étaux de boucherie étaient établis de l'autre côté de la rue, bien avant 1186. Philippe-Auguste avait fait construire en cet endroit sa Grande-Boucherie sur l'emplacement des anciens étaux(1). En outre, les bouchers et charcutiers étaient obligés par des règlements de *tuer* les animaux « *sur les rivières et non en leurs maisons* », comme stipulent les vieux textes(2). C'est pourquoi notre bâtiment à arcades, placé entre les étaux et la rivière, doit avoir été une dépendance de la boucherie, avec la grande maison voisine dont le nom d'Hôtel Saint-Yon paraît être encore un garant qu'elle fut la propriété des bouchers.

En effet, la famille de Saint-Yon se trouvait, au XIIe siècle, à la tête de tout le commerce de boucherie qui pouvait se faire dans Paris. Formant une communauté régie dans ce but par un règlement spécial (3), les Saint-Yon étaient les uniques détenteurs des étaux, et, à l'imitation d'un système établi à Rome dans l'Antiquité, ils possédaient, comme une charge d'Etat ou un fief transmissible, la surintendance, la juridiction, la police, la surveillance sanitaire même, sur tout ce qui concernait le voyage, la vente et le débit des bestiaux dans la grande ville(4). Il en était ainsi dès le milieu du XIIe siècle,

1. Fleureau, ouv. cité, p. 75.

2. *Coustumes des bailliage et prévosté d'Estampes, anciens ressorts et enclaves d'iceluy Bailliage rédigées et arrestées, au moys de Septembre 1556, par ordonnance du Roy*. Paris. 1557, in-8°. Voici le texte de deux articles intéressants qui montrent en outre un réel souci de l'hygiène :

Art. 185. — N'est loisible à personne faisant sa demourance en la ville d'Estampes tenir bestes à laines, porcz, oyes, et canes, sur peine de confiscation desdites bestes, oyes et canes, et d'amende arbitraire.

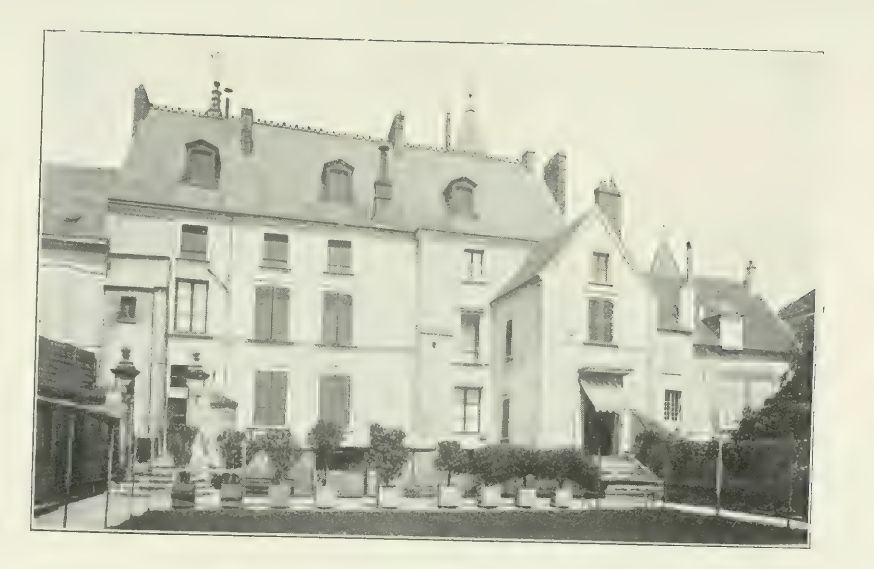
Art. 186. — Peuvent néanmoins les bouchers pour la fourniture de ladite ville, tenir en icelle les dites bestes à laine pour huit jours seulement, et sont tenuz iceux bouchers tuer leurs bestes sur la rivière et non en leurs maisons.

Il faut noter que, durant le Moyen Age, on tirait l'eau des puits pour l'alimentation. On craignait moins d'utiliser les rivières comme de grands égoûts naturels.

Sur les *tueries* et *escorcheries*, voir C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. II, p. 257 ; et de Caumont, *Abécédaire, Arch. civ. et mil.*, 1869, p. 230-235.

3. Ce règlement a été publié tout au long par le R. P. Jacques du Breul, *Le Théâtre des Antiquités de Paris*, Paris, 1612, in-4°, p. 787.

4. Au fur et à mesure que les murs de Paris étaient reculés, la communauté des Saint-Yon rencontrait dans les nouvelles annexes d'autres privilégiés avec lesquels elle passait alors des contrats. Elle traitait même quelquefois avec des privilégiés placés en dehors des murs. Le cas s'est présenté pour les Templiers en 1182. L'abbaye de Saint-Germain des



Pl. I. — Grand-Hôtel-Saint-Yon et dépendances.

Façade du côté de la rivière

et, en 1182, Philippe-Auguste confirma seulement les privilèges et les coutumes de la Communauté[1]. Enfin, en 1189, celle-ci paraît avoir réorganisé ses étaux qui, au nombre de vingt-trois, étaient situés en face du Châtelet, *auprès de la Seine*, et connus sous le nom de la *Grande-Boucherie*.

D'un autre côté, c'est en 1186 que Philippe-Auguste réforma le commerce de la boucherie à Etampes. On serait donc tenté de croire que le roi étendit alors jusqu'ici le privilège de la Communauté de Saint-Yon. On s'imagine volontiers ces puissants hommes d'affaires réorganisant et reconstruisant pour le compte du Souverain, tout en lui payant chaque année une redevance plus forte que celle perçue par lui jusqu'alors. Mais, s'il n'y a aucun doute sur l'établissement des Saint-Yon à Etampes, tant s'en faut que nous soyons éclairés sur l'époque de l'événement et sur le rôle exact joué par leur Communauté dans cette ville.

Au contraire, non seulement les textes les plus anciens ne font pas mention des Saint-Yon, comme bouchers d'Etampes, mais ils les écartent plutôt, tout au moins durant les XIIe et XIIIe siècles.

Voici ce que nous distinguons de plus clair. Avant 1186, il existait une boucherie dans chaque quartier de la ville, à Saint-Martin, à Saint-Gilles, à Saint-Pierre, et à Notre-Dame au lieu que nous avons indiqué. Cette dernière boucherie, qui était la plus importante, et appartenait à Hugues Nascard [2], était probablement divisée en plusieurs étaux avec chacun un tenancier différent. Donc, vers 1186, Philippe-Auguste se substitua [3] à Hugues Nascard en l'indemnisant certes [4], mais dans le but de supprimer un intermé-

Prés possédait également des étaux indépendants en vertu de très anciens droits, et parce qu'elle était établie hors l'enceinte.

1. Un système semblable existait pour la boulangerie, qui était sous la dépendance du grand panetier ; et d'autres branches d'industrie ou de commerce, fripiers, gantiers, pelletiers, cordonniers, selliers, bourreliers, etc., avaient un grand chef en la personne du chambellan royal.

2. D'après notre érudit collègue, M. Joseph Depoin, ce nom est devenu Nacquard.

3. Il est remarquable combien souvent Philippe-Auguste a employé ce procédé à Etampes. Quand il casse la Commune ou quand il supprime l'abbé de Notre-Dame, c'est pour augmenter les ressources royales et tirer de toutes choses un maximum de rendement. Nous trouvons dans l'acte de la boucherie une nouvelle application du système. Voir notre *Etampes et ses monuments aux* XIe *et* XIIe *siècles*, pp. 21-24 et 62-74.

4. Avec 100 sols paris. de rente perpétuelle à prendre sur le revenu de la nouvelle boucherie. A noter que le diplôme délivré en 1187 était postérieur aux changements et aux travaux exécutés par Philippe-Auguste. — Cette même rente fut transférée en 1246

diaire coûteux, et de profiter seul des augmentations de rente qu'il avait en vue. Tout ceci se trouve confirmé par des actes postérieurs [1].

Enfin dans l'acte de 1187, comme dans un autre de 1274, l'autorité complète du suzerain propriétaire est affirmée sans restriction [2].

La conséquence de tout cela, c'est qu'il ne faut pas hésiter à prendre à la lettre les termes précis du diplôme de 1187 : Philippe-Auguste a fait démolir pour son propre compte les anciens étaux, et il a fait reconstruire les nouveaux pour en tirer directement du profit. De sorte que les halles détruites soit en 1763, soit vers 1835, étaient un édifice royal [3]. De même, selon toute évidence, le petit manoir qui m'a entraîné à faire la présente étude et qui fut primitivement, à n'en pas douter, une dépendance de la Grande-Boucherie, doit être un reste des bâtiments érigés vers 1186 par Philippe-Auguste. C'est donc un édifice royal, à moins cependant qu'il ait été construit par Hugues Nascard ou l'un des prédécesseurs de celui-ci ; il est extrêmement difficile de se faire une opinion précise à ce sujet.

En tout cas, nous nous trouvons en présence d'une construction élevée pour servir à une industrie dérivant de la boucherie : tuerie, peausserie ou mégisserie ; et en considérant la sculpture classique de ses chapiteaux et la belle proportion de ses colonnes, elle nous

par un nommé Guyard de Papillon à l'abbaye royale de Villiers près de La Ferté-Alais (Fleureau, *ouv. cité*, p. 134).

1. En 1246, saint Louis autorise que la rente sur les étaux consentie à Hugues Nascard en 1187 passe à l'abbaye de Villiers sans qu'il soit question d'aucun concessionnaire général, Saint-Yon ou autre. — En 1274, la reine Marguerite, devenue dame suzeraine d'Étampes, délivre un acte accordant directement des baux aux tenanciers des divers étaux de la nouvelle boucherie, moyennant 72 livres paris. de rente, lesquels apparemment se payaient encore au XVIIe siècle (Fleureau, *ibid.*, p. 137).

Les tenanciers d'alors s'appellent Guillaume de La Ferté, Paul Breton, Guillaume de Marie, Pierre Rouault, Jean Mallard, Jean Catault et Jean Colard ; ils possédaient également des privilèges de famille (Fleureau, *ouv. cité*, p. 136-137). La Communauté de Saint-Yon s'est peu à peu associé plusieurs familles qui naturellement devaient être riches et n'ont rien de commun avec les petits bourgeois ci-dessus : ces familles portaient les noms de Thiberts, Ladehors et d'Auvergne.

2. « *...quoniam propter stalla Hugonis Nascardi, quæ destructa fuerunt et eversa, quando stalla nostra Stampis fieri fecimus...* » ; — « *...in stallis nostris carnificium Stampensium...* » ; — « *...quod nos carnificibus Stamparum, qui consueverunt boucheriam Stampensem, quæ dicitur ad novos stallos...* » (Fleureau, *ouv. cité*, p. 134 et 136).

3. L. Eug. Lefèvre, *ouv. cité*, p. 75, note 3.

offre une nouvelle preuve du soin et de l'intelligence pratique avec lesquels nos ancêtres du Moyen Age installaient leurs locaux destinés au travail industriel ou commercial.

Sur le bâtiment de la Grande-Boucherie construit par Philippe-Auguste et dont les derniers vestiges ont disparu vers 1840, nous savons fort peu de chose. Aucun dessin, si mauvais soit-il, n'est là pour nous en donner l'image même imprécise (1). Nous savons seulement par Fleureau que le bâtiment avait un étage : au-dessus des étaux se trouvait une grande salle où, depuis un temps indéterminé, mais vraisemblablement depuis la fondation, se tenaient les *plaids*, c'est-à-dire les plaidoiries, les tribunaux civils. La justice, — qui, dans Etampes, était réservée en principe au roi, en sa qualité de suzerain, et qui le fut véritablement en fait pendant fort longtemps, — était rendue dans le Palais royal ; seules les très petites causes abandonnées à un fonctionnaire étaient jugées ailleurs. Mais quand les rois cessèrent de rendre la justice eux-mêmes (2), il semble que le palais n'en resta pas moins réservé pour eux seuls. C'est pourquoi une salle spéciale était nécessaire, et, comme nous venons de le dire, à Etampes cette salle se trouvait au-dessus des étaux de boucherie, et en somme dans une propriété royale (3).

Avant le XVIe siècle, quand les habitants ne possédaient pas encore un hôtel de ville, les grands actes de la vie communale se passaient dans cette salle avec l'apparat et la solennité aimés du Moyen Age. Là se faisait l'élection des échevins (4). La salle de la

1. Il est notable combien Etampes a été peu favorisé dans cet ordre d'idées. L'art du dessin n'y fut sans doute jamais florissant. C'est seulement vers le milieu du XIXe siècle qu'un simple amateur, mais dessinateur consciencieux, Lenoir, a commencé à relever plusieurs monuments intéressants. Ses documents sont précieux.

2. Ils se faisaient quelquefois remplacer par la reine ou par le prince héritier désigné ; mais alors le principe était sauvegardé. — On a parlé d'une Salle de Justice construite spécialement dans ce but, à la fin du XIe siècle dans l'enceinte du château de Caen, pour l'usage des Ducs de Normandie (Verdier et Cattois, *Architecture civile et domestique au Moyen Age*, Paris, 1855, t. II, p. 152).

3. Au Moyen Age, les salles convenables pour une telle cérémonie manquaient fréquemment. Aussi l'habitude se prit de *tenir les plaids* dans les églises. L'autorité ecclésiastique en était mécontente, et les conciles répètent sans se lasser leurs interdictions à ce sujet, interdictions qui ne paraissent pas avoir eu souvent grand effet.

4. « La manière de procéder en cette élection étoit, que les Echevins obtenoient du Lieutenant Général la permission de faire assembler les habitants. Ceux-ci assemblez, en la présence du même Lieutenant Général et du Procureur du Roy, en l'audience où l'on tenait les plaids... le Procureur du Roy requeroit que l'on fit la nomination des nouveaux Echevins. La nomination faite par les habitans, le Lieutenant Général prenoit le serment

Halle — car le bâtiment s'est aussi appelé ainsi pendant longtemps, — a cessé d'être salle d'audience quand les rois eurent renoncé à utiliser pour leurs séjours le palais royal devenu trop petit et mal commode. C'est la reine Claude qui consacra cet abandon, en 1518, en permettant aux habitants d'user de sa « *maison du séjour* » [1] pour les séances de justice.

Ensuite le sort de la salle des plaids devint aventureux. Pendant la Révolution, le bâtiment fut vendu comme bien national [2] : ceci prouve bien son origine royale.

Au XIXe siècle on y faisait des ventes publiques ; des troupes de passage ou des amateurs locaux y donnaient des représentations théâtrales [3]. Une troupe de comédiens, celle de la famille Cizos, originaire de Chartres, résidait habituellement une partie de l'hiver à Etampes : en octobre 1824, pendant un de ces séjours, une fille naquit, la petite Marie Cizos, qui sous le nom de Rose Chéri devint célèbre autant pour son talent que pour sa vertu.

Une plaque de rue perpétue le souvenir de la Grande-Boucherie de Philippe-Auguste et de la salle des plaids, mais seulement en rappelant leur passé dramatique. Une rue qui borde la place vide est en effet désignée sous le nom de *Rue de l'Ancienne-Comédie*.

J'ajoute que la place actuelle représente plus que la superficie de la halle détruite. En même temps que la vieille construction royale, on démolit aussi une maison également historique qui appartenait au chapitre de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans [4], et qui d'ailleurs était dite « de Sainte-Croix ». C'est elle qui est dé-

de ceux qui avoient été nommez par la plus grande partie, de bien et deuëment gouverner, et administrer les deniers communs de la ville : et après avoir ainsi pris le serment, il prononçoit un acte de la teneur duquel il paroit qu'il leur donnoit toute l'autorité qu'ils avoient » (D. B. FLEUREAU, *Les Antiquitez d'Estampes*, Paris 1683, p. 212).

1. FLEUREAU, *ouv. cité*, p. 27.

2. Léon MARQUIS, *Les Rues d'Etampes*, p. 176. — Pourtant Marquis ajoute que le bâtiment était la propriété de la Communauté des bouchers. En outre, il émet la supposition que la Boucherie de Philippe-Auguste aurait été démolie en 1763. Mais ceci est inexact, car le bâtiment, que nous pouvons supposer avoir été reconstruit, a continué d'être désigné « la salle d'audience ». (Voir MARQUIS, p. 404, note G).

3. Sur le plan cadastral de 1825, le bâtiment est désigné « Théâtre ». Quand il fut démoli, les troupes d'amateurs allèrent s'installer dans une maison de la route de Paris, dite Salle de la Girafe.

4. Dans cette maison, le représentant du Chapitre d'Orléans exerçait à Etampes sa justice haute, moyenne et basse sur ses justiciables d'Etampes ou des environs (FLEUREAU, *ouv. cité*, p. 37).

signée en 1226, dans l'acte de limitation des paroisses Notre-Dame et Saint-Basile [1]. Nous avons l'acte de délibération du directoire, en date du 31 octobre 1791, ordonnant sa vente comme faisant partie de la seigneurie du Menil-Girault [2]. De cet hôtel Sainte-Croix, je considère comme en ayant fait partie la maison portant n° 14, qui existe actuellement à l'angle de la rue de la Tannerie et de la Place de l'Ancienne-Comédie, sur la façade de laquelle est sculptée en pierre une croix à deux branches égales. Cette maison, qui est très ancienne, possède une cave voûtée à deux étages.

Pour en revenir aux de Saint-Yon, il est évident que s'ils ne furent pas les concessionnaires de la boucherie étampoise aux XIIe et XIIIe siècles, ils ont pu le devenir par la suite ; le fait est très douteux, mais en tout cas, — et c'est tout ce que nous prétendons aujourd'hui, — ils ont bel et bien possédé à Etampes la grande demeure qui porte leur nom et dont l'ornementation soignée révèle le passé à travers le Moyen Age et la Renaissance. Je crois donc intéressant d'ajouter quelques mots de plus et sur eux et sur leur logis.

Comme on le conçoit tout de suite, cette vieille famille de barons tirait son nom du fief de Saint-Yon, près de Châtres, aujourd'hui Arpajon, qui est à quinze kilomètres environ d'Etampes ou de Corbeil.

D'après l'abbé Lebeuf [3], le plus ancien seigneur du fief serait *Hugo miles de Sancto Ionio*, cité au cartulaire de Notre-Dame-des-Champs. Aymon de Saint-Yon est nommé au cartulaire de Longpont dans un acte passé entre 1086 et 1135. Puis, sous Louis VI existait Païen, *Paganus de Sancto Ionio*, dont le vrai nom était *Rogerius* et qui servit de médiateur entre son prieuré de Saint-Yon et l'abbaye de Morigni.

1. Fleureau, *ouv. cité*, p. 404. — Ce très intéressant acte signé par Gautier Cornu, archevêque de Sens, confirme une partie de ce que nous avons dit ci-dessus. On y trouve cette phrase : « ... *A domo sanctæ Crucis Aurelianensis quæ est juxta domum Regis...* » La maison du Roi citée ici ne saurait être son habitation, son palais du séjour, qui eût été plus respectueusement désigné, mais une *propriété* du roi, mise en opposition avec la *propriété* du Chapitre d'Orléans. Il s'agit, à mon avis, de la Boucherie et de ses dépendances. Le même acte cite en même temps une propriété appartenant au Chapitre de l'église Sainte-Croix d'Etampes, qui au temps de Fleureau, était « renfermée dans le corps de la boucherie » (p. 405). Tout auprès (*juxta*) se trouvait également la propriété, le *domus* de l'abbaye de Saint-Denis, mais nous ne savons pas où exactement. Enfin l'auberge du Coq-en-pâte ne doit pas avoir changé de place depuis longtemps.

2. *Archives départementales*. En partie publié par L. Marquis, *ouv. cité*, p. 403. L'hôtel est estimé à 120 liv. de revenu et à 2113 liv. de capital.

3. *Hist. de la ville et du diocèse de Paris*, t. IV, p. 94, 163 et 164.

A partir de 1133, une série de transactions interviennent entre eux et plusieurs autres contractants : 1° le roi de France ; 2° les religieux de Saint-Martin des Champs, alors détenteurs du prieuré de Montmartre ; 3° les religieuses qui succédèrent à ceux-ci dans le même lieu passé au titre d'abbaye.

C'est dans ces derniers actes que les de Saint-Yon se révèlent les Grands-bouchers de Paris, car il s'agissait pour eux d'acquérir de vieux bâtiments mitoyens pour donner de l'extension aux étaux du Châtelet. En 1153, Philippe de Saint-Yon vendit aux religieuses de Montmartre tout ce qu'il avait de terres ou autres héritages à Torfou (1), en même temps qu'il remettait au roi le fief qu'il possédait en ce lieu (2).

Les Saint-Yon acquirent peu à peu une grande puissance à laquelle leur richesse ne fut sans doute pas étrangère. A la fin du XIIIe siècle, une de leurs filles, Agnès, épousa Robert II de Courtenay, Sr de Tanlay, de Ravières et de Saint-Winemer, qui était issu du roi Louis VI ; de même, une arrière-petite-fille de ce couple, Jeanne de Tanlay, dame de Poissy épousa Jean de Chamigny, Sr de Saint-Yon (3).

Les Saint-Yon se sentaient puissants et avaient de gros intérêts à défendre ; aussi n'est-il pas surprenant qu'ils aient joué parfois un rôle politique. Au commencement du XVe siècle, pendant les guerres des Armagnacs et des Bourguignons, ils se mirent à la tête des bouchers ou *Ecorcheurs*, du parti du Duc de Bourgogne contre le Duc d'Orléans et les Armagnacs, et furent un grave sujet de troubles. Les revers de la lutte leur firent perdre momentanément leurs privilèges. Néanmoins, au cours du siècle, Garnier de Saint-Yon fut échevin de Paris et garde de la Bibliothèque du Louvre (4). Enfin ils furent pendant plusieurs siècles si étroitement mêlés aux grands événements de la vie parisienne que les documents les concernant sont innombrables aux Archives nationales. La Communauté perdit

1. Cant. de la Ferté-Alais, arrt d'Etampes.

2. J'emprunte ces renseignements qui me paraissent très vraisemblables au P. DU BREUL, *ouv. cité*, p. 784 et suiv. — Au sujet de Torfou et du roi de France, voir L.-Eug. LEFÈVRE, *Etampes et ses Monuments au* XIIe *siècle*, p. 55, 76 et 85.

3. Le P. ANSELME, *Hist. de la Maison royale de France*, p. 445-446.

4. La guerre des Armagnacs eut une vive répercussion à Etampes, en 1411, sans que d'ailleurs le nom de Saint-Yon soit en vue dans les récits, du moins à ma connaissance. La ville se rendit sans lutte aux alliés Bourguignons et Parisiens ; mais le château-fort résista pendant quelques jours, et en somme, le pillage ne put être complètement évité.



Pl. II. — Grand-Hôtel-Saint-Yon.

Pignon sur la cour

son droit de juridiction en 1673, mais elle ne fut complètement et définitivement abolie qu'à l'époque de la Révolution.

Jusqu'à présent, le souvenir des Saint-Yon ne s'est perpétué à Etampes que par leur hôtel. Le mystère le plus singulier plane sur leur arrivée et leur établissement dans la ville. Cependant un renseignement encore inédit que j'ai eu la chance de trouver [1], va mettre les chercheurs de bonne volonté sur une nouvelle piste.

Tout d'abord, les Saint-Yon apparaissent dans les environs d'Etampes. Ils furent propriétaires à Torfou. En 1261, on cite Jehanne, dame de Saint-Yon et de Méréville [2] ; en 1293, Isabelle de Saint-Yon vend à Hugues de Bouville tous les droits qu'elle possède sur la seigneurie de Milly [3]. Enfin il semble que la famille ait commencé à quitter son ancienne seigneurie patrimoniale de Saint-Yon, sous Charles VII, quand apparaît un certain de Behene [4].

Enfin, voici le fait important : nous savons par un arrêt du Parlement de Paris, en date du 6 octobre 1629, que Denis de Saint-Yon était alors lieutenant du bailliage d'Etampes, et que Hierosme de Saint-Yon avait, plus ou moins longtemps avant la même date, occupé le poste de maître des eaux et forêts du bailliage [5]. Le chroniqueur étampois Pierre Plisson, qui a établi une liste des lieutenants généraux et particuliers [6] avant le XVIIIe siècle, ne cite aucun

1. Je dois cette chance aux fiches bibliographiques de M. Paul Pinson, dont la publication est en cours (Voir *Arrêts*).

2. Max. Legrand, *ouv. cité*, p. 181. — Voir aussi *Rec. de Gaignières*, B. N., Est., P^e 11^a, f° 127.

3. Renseignement communiqué par M. Paul Pinson.

4. Lebeuf, *ouv. cité*, p. 164.

5. Nous n'avons pas pu jusqu'à présent voir cet acte ou sa copie, car il y a de nombreuses lacunes dans les collections publiques, et M. Pinson lui-même n'a trouvé que le titre de l'arrêt. Il s'ensuit que nous ignorons si Denis de Saint-Yon fut lieutenant-général ou lieutenant particulier. En outre, nous avons retrouvé des lettres patentes du 18 décembre 1630, dans lesquelles Hiérosme de Saint-Yon est qualifié *lieutenant des eaux et forêts* (*Arch. nat.*, Z^{1E} 567, f° 318). Il avait donc alors monté en grade. Il était peut-être le fils d'Antoine de Saint-Yon qui fut *lieutenant-général des eaux et forêts* au commencement du XVIIe siècle (Arrêts de la Cour du 6 juillet 1601, du 15 mars 1603, du 17 mars 1604). Il faut probablement identifier Anthoine avec le Sr de Sainctyon qui, en 1610, conseiller du roi, maître des requêtes ordinaires de son hôtel, publia un important ouvrage : *Les édicts et ordonnances des roys, coustumes des provinces, réglemens, arrests, etc... des eaux et forests*, Paris. Nous avons trouvé dans cet ouvrage les trois derniers titres cités ci-dessus ; il contient en outre des renseignements précis sur les règlements et coutumes d'Etampes, concernant les eaux et forêts, sur la nomination des *maîtres* et des *sergents dangereux*, etc. — Un maître Claude de Sainctyon fut procureur du roi en la Chambre du Trésor, en 1549 (*Arch. nat.*, Z^{1A} 527, arrêt du 24 Novembre).

6. L. Marquis, *les Rues*.

Saint-Yon ; son énumération est d'ailleurs visiblement incomplète à l'époque en question, et cette lacune explique en partie comment les historiens suivants sont restés ignorants du fait (1).

Jusqu'à présent, nous ne possédons aucun document prouvant que l'hôtel qui porte leur nom fut construit ou restauré par des Saint-Yon. Et même l'écusson gravé dans le marbre, qui veut attester au moins la propriété, est moderne.

Du moins, on savait formellement par les titres qui sont encore en la possession du propriétaire actuel de l'Hôtel St-Yon (2), quelle fut jadis l'importance de cette demeure, aujourd'hui divisée entre quatre propriétaires. Elle comprenait les maisons portant les numéros 15, 17, 19, et tout ou partie de la maison portant le numéro 13. Les aliénations successives ont commencé après 1607 pour être complètes en 1820. L'hôtel proprement dit est passé successivement entre les mains de Jacques Alleaume (fils de Ferry Alleaume), puis de Hémard de Danjouan qui le légua à son fils l'abbé Pierre (1675). En 1764, Robert Darblay, mégissier, en prend possession. En 1665, les Chartreux d'Orléans perçoivent une rente sur la location.

L'immeuble n° 19 a désormais perdu son ancien caractère ; on vient de lui enlever son dernier signe distinctif, une grande porte charretière à arc plein cintre. Là devaient avoir été reléguées les écuries et les remises (3).

L'immeuble n° 13 comprend au moins une tourelle d'escalier et une partie du bâtiment sur la rivière qui appartenaient jadis au n° 15, le Petit-Hôtel-Saint-Yon dont nous avons parlé au début (4). Le corps en façade sur la rue en a peut-être été détaché également.

Ainsi au XVIe siècle, et très probablement depuis fort longtemps, les bâtiments de la propriété alors détenue par les de Saint-Yon au bord de la rivière canalisée et presque sans discontinuité, s'étendaient sur une longueur de 60 mètres environ.

1. Plisson cite comme lieutenants généraux : Claude Cassegrain en 1568 et Jacques Petau en 1626. Puis comme lieutenants particuliers : Pierre Le Maire en 1553 et Nicolas Cousté en 1634.

2. M. Auguste Dujoncquoy, adjoint au maire d'Etampes.

3. Un mémoire faisant partie des titres de propriété signale que la ruelle bordant le jardin et dite « du Pont-Doré », portait autrefois le nom de « Ruelle au Comte », parce qu'elle aboutissait à la rue du même nom. L'acte de 1226 mentionne un « vicus Comitis » qui doit sans doute se trouver en ces parages.

4. D'après le plan cadastral, le n° 15 fait hache sortante sur le n° 13 ; et le n° 13 entre de même dans la maison voisine, n° 11.



Pl. III. — Grand-Hôtel-Saint-Yon.

Lucarne sur la façade principale (restaurée)

Quant à l'hôtel actuel (nº 17, en A sur le plan) c'est une grande construction qui tourne autour d'une cour. Il a deux étages surmontés de toits très en pente qui font de vastes combles avec charpentes en châtaignier et lucarnes très ornées du côté de la rue.

Il est probable que l'hôtel a été bâti en deux fois [1], mais peut-être avec un court intervalle entre les deux constructions. Peut-être encore, à cette occasion, a-t-on démoli entièrement les édifices antérieurs, ou s'est-on contenté de les rajeunir. Le corps de bâtiment le plus ancien me paraît être celui qui touche au nº 19. Les meneaux de ses fenêtres ont été enlevés par un marchand de laines au milieu du siècle dernier. Depuis, une restauration opérée en 1873 par M. Dujoncquoy, a remis les choses à peu près en état.

L'autre corps de bâtiment, mitoyen avec le nº 15, est peut-être une annexe très ancienne, mais, en tout cas, il a une décoration très caractérisée de la fin du xvᵉ siècle ou du commencement du xvıᵉ. Il s'étend en travers, d'un côté s'avançant vers la rue, de l'autre enjambant la rivière. L'aile nord-ouest possède une ornementation particulièrement soignée, parce qu'elle était du côté de la rue.

Son grand pignon, qui donne sur la cour, a son rampant garni de crochets ayant toute l'exubérance de leur époque (Pl. II). Il est gardé à droite et à gauche par deux chiens héraldiques. Celui de gauche est ancien [2] ; l'autre ne l'est pas.

Les sculptures bien conservées qui ornent les montants et l'archivolte de la lucarne de la façade (Pl. III) sont remarquables par leur style ; elles représentent des feuillages qui s'échappent d'un vase et grimpent enchevêtrés à des amours. La lucarne rectangulaire est coupée par une *croisée*, c'est-à-dire par un meneau et une traverse horizontale. Elle est surmontée d'un fronton triangulaire refait et plus ou moins inventé par l'architecte restaurateur [3], ainsi que les deux clochetons qui l'accostent. Il y a sur la cour deux autres lucarnes semblables et restaurées dans les mêmes proportions, mais dont les montants et l'archivolte sont simplement moulurés.

L'hôtel est flanqué de deux tourelles d'escalier, dont une possède quatre étages, le dernier étant occupé par une pièce qui accapare toute la cage au-dessus de l'escalier [4].

1. A l'intérieur, on trouve deux grands murs accouplés.

2. Il fut retrouvé intact dans un grenier.

3. M. Roguet, en 1873.

4. Les tourelles d'escalier datant du Moyen Age sont extrêmement communes à Etampes. Le palais royal en possédait une très élevée dont la partie supérieure devait être

Chaque tourelle avait sa porte d'entrée ouverte sur la cour. La plus richement sculptée de ces portes donnait accès dans la tourelle sud : elle a été malheureusement mutilée ; sa structure est changée, et même elle est engagée dans de nouvelles constructions qui n'en laissent plus voir qu'un fragment.

La porte de la seconde tourelle est parfaitement conservée, et c'est un bon exemple parmi les plus simples des portes ornées qui furent érigées à Etampes à la fin de la période gothique [1]. Les fenêtres de la même tourelle ont aussi un joli caractère dans leur simplicité (Pl. IV).

Du côté de la rue seulement, toutes les ouvertures de fenêtres des appartements sont quadrangulaires ; toutes sont divisées en quatre compartiments par une *croisée* [2]. Les bases des montants et des meneaux sont moulurées de la même façon que la porte de la tourelle. Sur la façade du jardin, les fenêtres sont banales à l'exception d'une très bien conservée, mais qui, étant plus étroite, ne possède pas de croisée.

J'ajoute que les faîtières et les girouettes sont modernes.

A l'intérieur, les chambres sont très vastes, mais sans ornementation aucune, à l'exception d'une pièce du premier étage, dans le pavillon sur la rue. Celle-ci possède un plafond à poutrelles avec de nombreuses incrustations. Cette jolie décoration a malheureusement subi dernièrement un désastre : un commencement d'incendie a chauffé à l'excès la matière sans doute résineuse qui bouchait les trous d'incrustation, et ceux-ci se sont presque tous vidés.

Les quatre plus grandes chambres du bâtiment principal, superposées deux à deux, possèdent une garde-robe ménagée dans l'épaisseur du mur du côté de la rivière, mais non pas, comme on pourrait le croire, avec une bretèche ouverte au-dessus de l'eau.

disposée de la même façon que celle de Saint-Yon (Voir notre étude. *Le Palais royal d'Etampes et sa peinture historique*. extrait du *Bulletin de la Commission départementale des Antiquités de Seine-et-Oise*, 1909).

1. Voici les portes étampoises du même style : dans l'église Notre-Dame, les deux portes de la Sacristie (1514) ; église Saint-Basile, deux portes au Sud et une au Nord, plus une quatrième, à l'intérieur ; église Saint-Gilles, portes nord et sud ; porte d'une petite construction sur la Promenade du Port ; porte dernièrement déplacée, d'un ancien petit manoir, rue Saint-Mars. Quelques-unes de ces portes ont une ornementation beaucoup plus riche, plus complète, étant abritées sous des larmiers en accolades avec des crochets ou des figurines animales et un fleuron.

2. Toutes ces *croisées* sont l'œuvre de la restauration.



Pl. IV. — Grand-Hôtel-Saint-Yon.

Ensemble d'escalier

Ces cabinets font pourtant sur la façade deux parties saillantes que l'on prendrait volontiers pour des contreforts, malgré les étroites ouvertures dont elles sont percées.

Enfin je puis signaler encore l'existence d'une cave avec voûte en berceau légèrement brisé.

En résumé, l'hôtel Saint-Yon est une grande maison où les ornements assez nombreux ont tous été exécutés avec beaucoup de soin. A défaut d'une plus grande originalité, et en raison du souvenir de la haute famille qui s'y rattache, cela suffit amplement pour qu'il retienne notre attention.



MONTDIDIER. — IMPRIMERIE BELLIN

MONTDIDIER. — IMPRIMERIE BELLIN

LE PAREMENT D'AUTEL
DE LA COMTESSE D'ÉTAMPES
AU TRÉSOR DE SENS

(XIVe SIÈCLE)

Étude comparative avec

LA PEINTURE HISTORIQUE DU PALAIS-ROYAL D'ÉTAMPES

PAR

Louis-Eugène LEFÈVRE

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DU GATINAIS



PARIS

ALPH. PICARD ET FILS, ÉDITEURS

LIBRAIRES DES ARCHIVES NATIONALES ET DE LA SOCIÉTÉ DE L'ÉCOLE DES CHARTES

82, rue Bonaparte, 82.

—

1910

LE PAREMENT D'AUTEL
DE LA COMTESSE D'ÉTAMPES
AU TRÉSOR DE SENS

(XIVe SIÈCLE)

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, année 1910.

LE PAREMENT D'AUTEL
DE LA COMTESSE D'ÉTAMPES
AU TRÉSOR DE SENS

(XIVe SIÈCLE)

Étude comparative avec

LA PEINTURE HISTORIQUE DU PALAIS-ROYAL D'ÉTAMPES

PAR

Louis-Eugène LEFÈVRE

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DU GATINAIS



PARIS

ALPH. PICARD ET FILS, ÉDITEURS

LIBRAIRES DES ARCHIVES NATIONALES ET DE LA SOCIÉTÉ DE L'ÉCOLE DES CHARTES

82, rue Bonaparte, 82.

—

1910

LE PAREMENT D'AUTEL
DE LA COMTESSE D'ÉTAMPES
AU TRÉSOR DE SENS

(XIVe SIÈCLE)

Étude comparative avec la peinture historique du Palais royal d'Étampes

---

Au milieu des merveilles renfermées dans le Trésor de la Cathédrale de Sens, figure, sans être trop éclipsé, un parement d'autel en broderie de soie, qui fut en son temps une œuvre d'art de premier ordre, mais dont l'extrême délicatesse a contribué à faire le malheur, car nous le voyons aujourd'hui incomplet, usé, détérioré, sali. Il fut légué à l'église en 1389 par une comtesse d'Etampes, Jeanne de Brienne-Eu, dame de Château-Chinon, femme de Louis II d'Evreux, comte d'Étampes[1].

1. Elle était la fille de Raoul de Brienne, premier du nom, comte d'Eu et de Guines, de la branche des rois de Jérusalem, nommé connétable de France vers 1332 ou 1335, mort dans un tournoi organisé en l'honneur de Philippe de France en 1344; et de Jeanne de Mello, dame de Lormes et de Château-Chinon. Elle fut mariée une première fois à Gautier VI, comte de Brienne, connetable de France, duc d'Athènes, fils de Gautier V et de Jeanne de Châtillon; elle se remaria par contrat du 16 janvier 1357 à Louis II d'Évreux, pair de France. Elle mourut à Sens le 6 juillet 1389 et

Ayant découvert en cet objet des rapports de date, d'origine et de composition artistique avec la peinture du Palais royal d'Étampes, qui continue d'être l'objet de notre constant intérêt, nous avons cru devoir l'étudier de près et faire ressortir ce que nous a suggéré son examen.

Son authenticité est certaine; elle est garantie notamment par des mentions dans les inventaires rédigés en 1446 et 1504[1].

On sait en outre que l'exécution du parement n'est pas due à l'initiative de la comtesse d'Étampes, qui l'avait seulement reçu, par héritage ou autrement, des parents de son premier mari, Gautier VI de Brienne, duc d'Athènes[2].

Selon les plus grandes probabilités, le parement avait été exécuté sur les ordres de Gautier V de Brienne et de sa femme Jeanne de Châtillon, car il porte les écussons de ces deux personnages.

---

fut enterrée à l'abbaye de Saint-Denis, dans la chapelle de Notre-Dame la Blanche, dite de la reine Jeanne. Par son testament, elle laissa mille francs d'or à l'abbaye de Saint-Denis (La Chenaye-Desbois et Badier, *Dictionnaire de la Noblesse*, Paris, 1864, t. IV, p. 125 et suiv.).

1. « Deux dociers ou draps d'autel que donna feu Madame d'Estampes, l'un blanc [petit et extroit], à ymages de la Nativite Notre-Seigneur, bordé de vermeil tout autour, à escussons de plusieurs armes, doublé de toille perse... » Cf. abbé Chartraire, *Inventaire du Trésor de l'église primatiale et métropolitaine de Sens* (Sens et Paris, 1897, p. 32).

2. Gautier VI, comte de Brienne et de Liches, fut dépossédé de son duché d'Athènes, en 1312, par les Catalans. Après avoir servi le roi de Naples, il s'empara du pouvoir à Florence, en 1342. Ses exactions le firent chasser du pays peu de tepms après. Réfugié en France, il fut nommé connétable par le roi Jean en 1356. Quelques mois plus tard il était tué à la bataille de Poitiers. Il ne laissait point d'enfants; c'est en secondes noces qu'il avait épousé Jeanne de Brienne-Eu sa cousine. — Deux de ses ancêtres, Henri et Gautier de Brienne, furent parmi les chevaliers qui s'embarquerent avec Louis IX pour la septieme croisade, à Aigues-Mortes, en 1248.

Gautier, comte de Brienne et duc d'Athènes, vécut plus ou moins rapproché de la Cour de France jusqu'en 1306. En 1305, il fut désigné comme pleige des conventions du mariage de Jeanne de Valois avec le comte Guillaume Ier de Hainaut, par Charles de France, comte de Valois[1]. Vers 1306, il se rendit en son duché d'Athènes et bientôt guerroya contre des voisins; la dernière lutte lui fut fatale : il fut tué sur un champ de bataille en 1312[2].

Jeanne de Châtillon appartenait aussi à une très haute famille, et son père, qui joua un rôle très important dans notre histoire, a passé toute sa vie aux côtés des princes qui figurent le plus vraisemblablement dans la peinture d'Étampes. Elle mourut fort âgée en 1354[3].

Il n'est pas inutile de rappeler ici l'existence occupée et même glorieuse de Gaucher II de Châtillon[4], comte de Porcéan (dont on a fait depuis *Porcien*). Ayant été nommé connétable de Champagne par Philippe le Bel, vers 1286, il se signala à la bataille de Courtrai en 1302, après laquelle il fut promu connétable de France. En cette qualité il prit une part importante dans la victoire de Mons en-Pévèle

---

1. Charles de Valois, fils du roi Philippe III, est un des chevaliers que nous supposons représenté dans la peinture d'Étampes (L.-Eug. Lefèvre, *La peinture historique du Palais royal d'Étampes, avec un appendice sur la peinture de la chapelle de Farcheville*, dans les *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1908).

2. En 1305, il avait réalisé une somme importante sans doute en vue de son expédition : avec le consentement de sa femme, il avait vendu aux doyen et chapitre de Troyes 200 livres de rentes sur les rentes et issues de la ville de Troyes et de ses foires pour 6600 livres petits tournois.

3. Elle fut enterrée dans le chœur de l'église des Jacobins de Troyes.

4. Châtillon-sur-Marne. Il était en outre sire de Crécy et de Crèvecœur.

en 1304. Il accompagna le prince Louis, fils aîné du roi, au voyage qu'il fit en Navarre, où par sa prudence il pacifia les troubles de ce royaume, et fit couronner ce prince dans la ville de Pampelune, en 1307. En 1315, il assiste au jugement rendu contre le comte de Flandre. Il eut la principale direction des affaires sous Louis le Hutin, qui le nomma un de ses exécuteurs testamentaires. Après la mort de ce roi, il fut élu tuteur de l'enfant dont la reine était enceinte, et chef du Conseil des Grands auxquels fut confié le gouvernement de l'État pendant l'interrègne. C'est ici que se découvrent les étroites relations entre Gaucher de Châtillon et Louis I[er] d'Évreux, baron d'Étampes. La mort du roi Louis X suscita une compétition pour la régence entre Charles de Valois, fils de Philippe le Hardi, et son neveu Philippe le Long. Louis d'Evreux et Gaucher de Châtillon s'entendirent pour favoriser Philippe : ils allèrent à sa rencontre et le ramenèrent au Louvre dont ils se firent ouvrir les portes par force ; finalement ils précipitèrent la soumission de Charles de Valois. Gaucher de Châtillon contribua donc ainsi à maintenir la succession légitime de la couronne de France et l'exécution de la loi salique. Il assista à Reims au sacre de Philippe le Long en 1317, et en 1322 à celui de Charles le Bel, qui le nomma son exécuteur testamentaire. Il signa en qualité de commissaire royal les traités conclus avec l'Angleterre en 1325 et 1326. Lorsque la guerre fut déclarée à nouveau contre les Flamands, au commencement du règne de Philippe de Valois, il participa à la victoire de Cassel en 1328. Il mourut

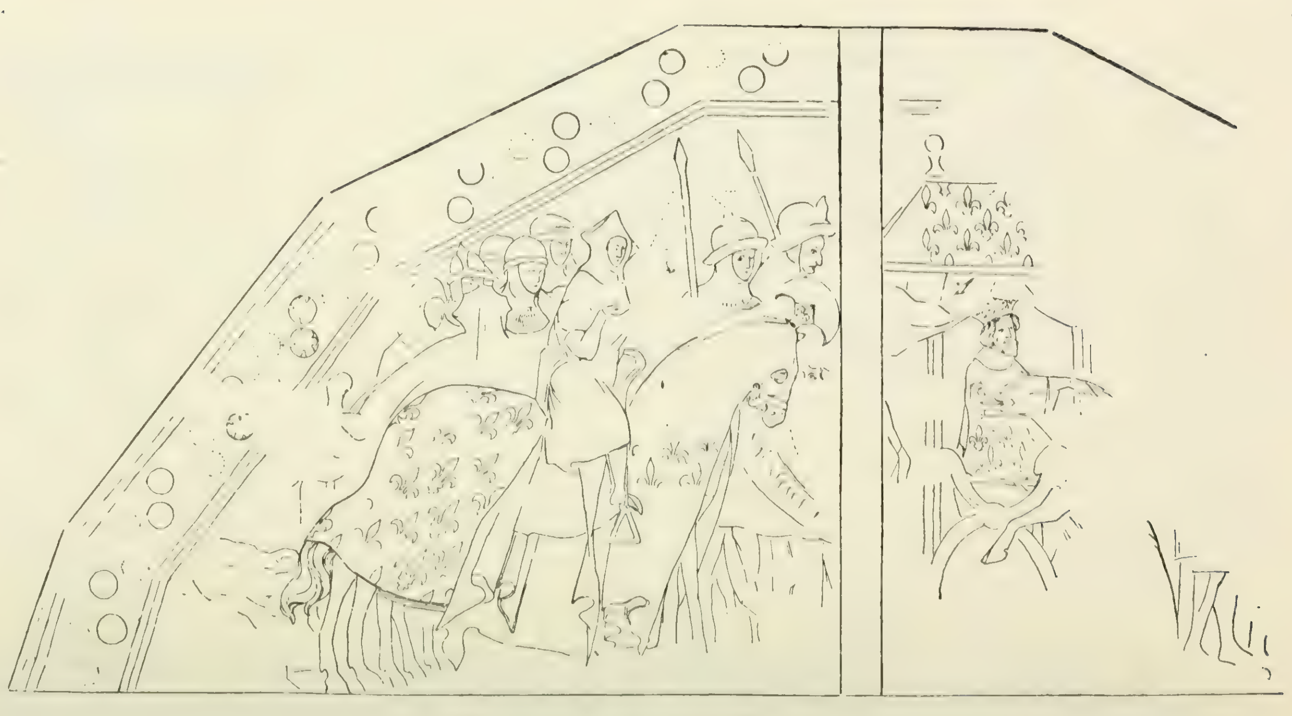
en 1329. Il avait épousé en premières noces, en 1281, Isabelle de Dreux, princesse du sang royal de France, dont il eut six enfants, parmi lesquels Jeanne de Châtillon[1].

De ce qui précède, et étant donné que le parement d'autel du Trésor de Sens est en apparence une œuvre française et non orientale, il résulte qu'il a été exécuté au commencement du XIVe siècle, avant 1312, date de la mort de Gautier V de Brienne, et vraisemblablement avant 1306, date du départ du duc pour la Grèce. Si l'on admet qu'un objet de broderie destiné à la décoration d'un autel est éminemment du ressort d'une femme, plutôt que le résultat des préoccupations d'un homme, il doit devoir beaucoup plus à Jeanne de Châtillon qu'à Gautier. En tout cas, Gautier et Jeanne — qui était de sang royal — furent évidemment des favoris de la Cour de France, et il n'est pas invraisemblable de penser qu'ils commandèrent le dessin et la broderie du parement à des artistes habituellement chargés d'exécuter les travaux des princes de la famille royale[2].

1. *Dictionnaire de la Noblesse*, t. V; — Dom B. Fleureau, *Les Antiquitez d'Estampes* (Paris, 1683), chap. XXXI à XXXIV; — etc.

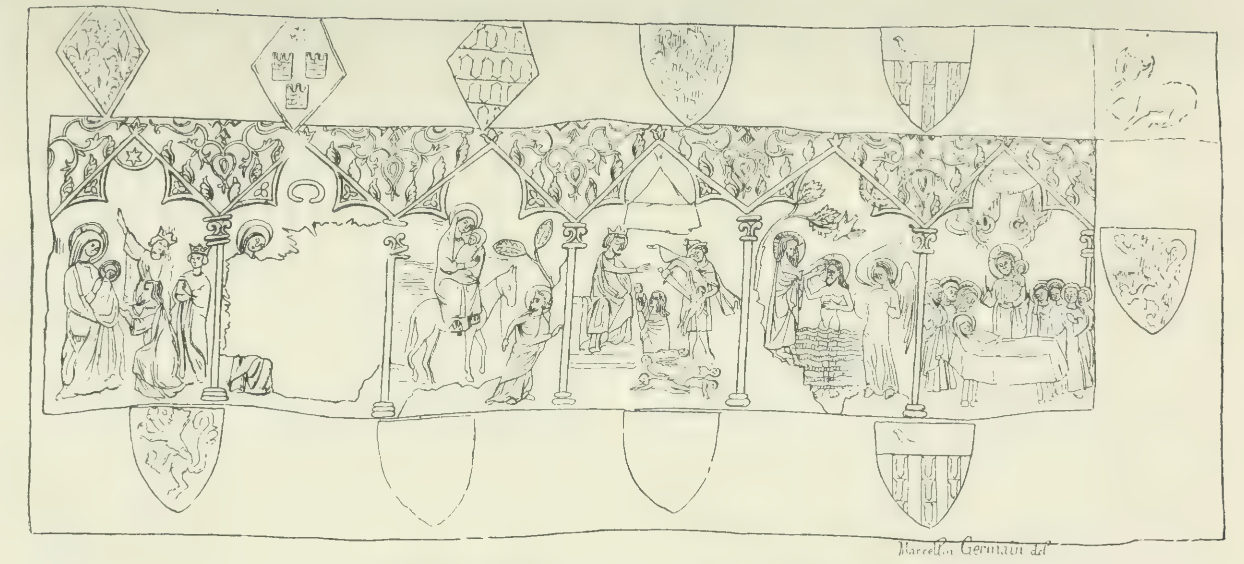
2. C'est un fait admis par tous et depuis longtemps que les grands ouvrages de broderie exécutés en France ou à l'étranger furent copiés d'après les cartons d'artistes habiles et même très célèbres. On a découvert des documents d'archives qui lèvent tous les doutes en ce qui concerne les ouvrages italiens des XVe et XVIe siècles : on y lit le nom de Raphaël lui-même. Et on a plus que des présomptions quant aux œuvres antérieures de l'Italie ou d'ailleurs (Cf. Francisque-Michel, *Recherches sur le commerce, la fabrication, et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le Moyen Age* (Paris, 1852, t. II, pp. 367 et 380; — G. Migeon, *Les Arts du tissu* (Paris, 1909), pp. 101, 143, 146, 148, 152, 161).

Il est à propos de rappeler ici que Girard d'Orléans, peintre de Charles V,



Peinture historique d'Étampes

(Dessin d'Étienne Krier, d'après l'original.)



Parement d'Autel de la Comtesse d'Étampes

Au Trésor de la Cathédrale de Sens.

(Planche extraite du Catalogue)

*
* *

On désigne sous le nom de *parements d'autels* les objets d'art en métal, en pierre, en marbre, en bois sculpté ou seulement peint, en cuir doré et gaufré, ou en étoffes diverses, destinés à orner le devant et les côtés des tables d'autel souvent très grossières, du haut en bas ou partiellement.

Les parements comme celui qui nous occupe, c'est-à-dire fabriqués en étoffes diverses[1], désignés

---

est soupçonné d'avoir dessiné une entière garniture d'autel pour le roi. On lit dans l'Inventaire (art. 1122) : « Item une autre chappelle cothidiane de samit blanc, portraicte comme dessus, et en la table de dessoubz ung ymage de Nostre-Dame, et en celle d'en hault un Crucifiement environné de plusieurs ymages et histoires, garnye comme dessus ; et est ladicte chappelle brodée de gresles bisectes d'or, nommée la chappelle maistre Girard. » (Jules Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, Paris, 1879, p. 117.

Les rois et même aussi les princes eurent des brodeurs attitrés. Le plus ancien actuellement connu est « N. Waguier armurier du roy et broudeur », nommé en 1352 dans un compte d'Étienne de La Fontaine (Leber, *Collection des meilleures dissertations*, t. XIX, p. 112 ; — Francisque Michel, *ouv. cité*, tome II, note 2, et p. 483).

1. On se servait aussi de parements d'étoffes pour les lutrins ; ils étaient nommés *doubliers* (Cf. Trésor de Sens, *cat. cité*, n° 62 ; — G. Migeon, *Les Arts du tissu*, 1909, p. 151). Également pour les stalles de chœur, mais peut-être plus tardivement (Trésor de Sens, *cat.*, n° 8).

Barbier de Montault a défini ainsi qu'il suit le parement d'étoffe : « On nomme parement le revêtement en étoffe de la partie antérieure de l'autel. Primitivement, le terme latin fut *vestis*, qui est très expressif : la liturgie emploie celui de *pallium*, qui signifie littéralement *manteau*. La langue française a aussi le mot *devant d'autel* qui peint très bien la nature et la forme de cette tenture spéciale » (*Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises*, Paris, 1878, t. I, p. 454). J'ajoute que le mot *antependium* ou *antipendium* me paraît avoir été surtout usité en Allemagne.

En Italie, *pallium* est devenu, dans l'usage courant, *paliotto*. En France, on doit avoir aussi employé les termes suivants : *dossalia*, ou *dorsalia*, *facies altaris*, *contre-table*, et, quand il s'agissait spécialement d'étoffes, des *courtines*.

Dans son *Rational des Divins Offices*, Guillaume Durand, évêque de Mende au XIIIe siècle, dit fort peu de chose des parements, mais sa courte

parfois d'une manière plus distincte sous le nom d'*antependium*, sont d'un usage très ancien. Ils se sont d'abord plus ou moins confondus avec les nappes ou tout au moins la nappe supérieure[1], dont le but essentiel est de recouvrir simplement la table; cela se conçoit bien puisque, originairement, l'autel était un tombeau transformé en table à manger pour l'agape funéraire; toutefois on considère aussi l'usage de la nappe sur les autels comme une tradition juive[2].

Quand les nappes devinrent tout autant des pièces d'ornement, ou même quand les parements formèrent des pièces indépendantes des nappes, le devant d'autel, l'*antependium*, fut fabriqué avec des étoffes de la plus grande richesse, des soies unies ou rehaussées d'or et d'argent, et parfois enrichi de perles et de pierreries. Ce nouvel état de choses est lui-même d'une assez haute antiquité dans la vie chré-

---

notice est intéressante : « Dans quelques églises, dit-il, l'autel, dans la solennité de Pâques, est orné de couvertures précieuses, et l'on met dessus des voiles de trois couleurs : rouge, gris et noir, qui désignent trois époques, etc. » (Lib. I, chap. III, par. XLI). Il avait déjà dit qu'on peint généralement les images des Saints Pères quelquefois sur les murs de l'église, parfois sur le retable de l'autel (*Ibid.*, p. XVIII). — A ce propos, je me demande si on ne confondait pas souvent retables et parements; ainsi je relève ce renseignement dans un compte de 1453 dernièrement publié par mon collègue Étienne Deville : « Pour une table en bois paincte en laquelle est la Passion de N.-S. et les apostres en ymages eslevez, laquelle table est en parement au grand autel, 18 livres » (*L'église Saint-Germain d'Argentan* au XV[e] *siècle*, extrait du *Bulletin archéologique*, 1909).

1. La liturgie réclame trois nappes superposées (X. Barbier de Montault, *ouv. cité*, t. II, p. 379). — L'autel est revêtu de linge blanc à partir de la cérémonie de consécration, et ce linge représente la chair ou l'humanité du Sauveur (Guill. Durand, *Rational*, L. I, ch. II, p. XIV, et ch. VII, p. XXXIX). On désignait souvent les nappes en disant les *touailles* (Francisque Michel, *ouv. cité*, t. II, p. 359). Il a existé à Saint-Etienne de Lyon une nappe brodée du IX[e] siècle (Didron, *Annales archéologiques*, vol I, pp. 56-57.

2. Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VI, p. 171.

tienne, puisqu'on cite une riche broderie à personnages en usage pour un autel à Ravenne, au VI[e] siècle[1]. Et nous avons, en France même, l'exemple de sainte Eustadiole, abbesse d'un monastère de Bourges, qui confectionnait et brodait des parements d'autel au VII[e] siècle[2].

Seulement beaucoup plus tard, l'emploi des étoffes s'étendit jusqu'aux retables. Viollet-le-Duc doute de cette adoption avant le XIV[e] siècle[3]. Après tout, il est bien possible que les mêmes parements aient servi indifféremment, suivant les circonstances, devant l'autel ou en guise de retable. En outre, il ne nous paraît pas douteux que les parements de l'une et l'autre sorte furent des pièces portatives comme les autels destinés au voyage et d'autres fournitures de chapelles; quand ils appartenaient à des évêques ou à des seigneurs laïques, nous nous imaginons que ceux-ci les joignaient occasionnellement à leur fourniment religieux et en somme à leurs bagages : tel fut peut-être le sort du parement de la comtesse d'Étampes avant d'être déposé au Trésor de Sens. Il est certain que, au plus tard dès le temps de Charlemagne, on a transporté des nappes pour accompagner les autels[4].

Et on a parlé de « tableaux portatifs en broderie rivalisant avec les autels domestiques sculptés ou peints » ; d'aucuns furent exécutés par Marguerite

---

1. Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VI, p. 172.
2. Francisque Michel, *ouv. cité*, t. II, p. 315.
3. *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, t. I, art. *nappe* et *parement*.
4. Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne* (Paris, 1907), art. *autel*, p. 3187.

d'Autriche; d'autres sont consignés dans l'Inventaire de Charles V[1].

Au commencement du XIVe siècle, quand fut exécuté celui de la comtesse d'Étampes, les riches parements étaient fort à la mode dans la chrétienté, et bientôt ils allaient devenir innombrables, quoique, apparemment, les nappes brodées longues et tombantes aient été de beaucoup plus appréciées en raison de leur plus grande facilité d'exécution[2].

A juger par le nombre des parements brodés anciens qui subsistent encore actuellement, soit dans les trésors d'églises, soit dans les collections publiques ou particulières, l'Allemagne fut un pays où ces ornements d'autel entrèrent en faveur dès avant le XIVe siècle[3]. En Angleterre, l'art de la broderie

---

1. Francisque Michel, *ouv. cité*, t. II, p. 364.

2. Un célèbre manuscrit de la *Légende de saint Denis*, qui fut exécuté par un moine de l'abbaye de Saint-Denis, et présenté au roi Philippe le Long en 1317 (Bibliothèque nationale, mss. fr. 2090, 2091 et 2092), est très intéressant à consulter à ce sujet; car sa date, son lieu de provenance et son caractère réaliste en font un document précieux, et il renferme un grand nombre de miniatures représentant une infinité d'autels. A vrai dire, la plupart de ceux-ci sont païens; mais n'ayant qu'une seule manière de concevoir des autels, fussent-ils idolâtres, l'artiste les a tous dessinés ornés semblablement de longues nappes brodées.

Les autels païens sont si souvent répétés que je crois inutile de les indiquer, mais les autels chrétiens se trouvent : t. II, fos 91, 100 vo, 102 vo; t. III, fos 67 et 75 vo (cf. Henry Martin, *Légende de saint Denis, Reproduction des miniatures du manuscrit original*..., Paris, 1908, pl. XXIX, XXXIII, XXXIV, LXXIII).

Même dans la sculpture, les autels sont représentés recouverts d'une nappe aux plis tombants, comme on peut le constater dans le tympan du transept sud de la cathédrale d'Amiens.

3. J'ai relevé les parements brodés les plus anciens cités par M. Gaston Migeon dans son nouvel ouvrage si parfaitement documenté, *Les arts du tissu* (Paris, 1909), chap. III à VIII. OUVRAGE ALLEMAND, XIIe SIÈCLE : P. de Rusperberg, Musée de Bruxelles; XIIe SIÈCLE, P. de Goësz en Styrie; P. du Trésor d'Halberstadt; P. de l'hôpital de Malines, au Musée de

obtint un grand succès; il en subsiste un nombre de chapes ou autres vêtements, et il y a aussi plusieurs mentions anciennes de parements brodés[1]. Pour l'Espagne, il y a absence d'ornements d'autel, semble-t-il. La plupart des parements italiens que nous connaissons[2] sont d'une date relativement tardive. Par contre, on s'imagine les Flandres marchant dans la même voie que l'Allemagne : les textes prouvent la prospérité de leurs ateliers de brodeurs au XIII[e] siècle[3].

Parlons maintenant de la France. Disons d'abord que le travail de broderie paraît y avoir été pratiqué d'assez bonne heure. On connaît une toile fine sur laquelle est brodée une Assomption et qui doit dater de l'époque mérovingienne : cette pièce unique, curieuse aussi au point de vue de l'iconographie chrétienne, se trouve justement conservée dans le Trésor de Sens[4]. Nous avons déjà parlé des travaux de

---

Cluny; P. de la cath. de Gerone (Espagne); P. de la cath. d'Anagni (Italie); P. du couvent de Marienberg (Basse-Saxe); P. du Musée de Wernigerode. — XIV[e] SIÈCLE, P. de l'église de Kloster-Kamp; P. de la cath. de Salzbourg; P. de Pirna, au Musée de Dresde. — A citer également un P. à Cracovie.

1. Francisque Michel, *ouv. cité*, t. II, p. 342, note 6.

2. OUVRAGE ITALIEN, XIII[e] SIÈCLE, P. du Kensington-Museum. — XIV[e] SIÈCLE, du cloître des moines à Zara (commencement du siècle); P. de Chartres (an. 1378; on acheva sa destruction en 1793). — XV[e] SIÈCLE, P. de la cath. de Manresa (Espagne). — La munificence des papes avait enrichi les églises de Rome de merveilleux vêtements brodés dès avant le IX[e] siècle (*Ibid.*, t. I, pp. 7 et 8).

3. OUVRAGE FLAMAND, XV[e] SIÈCLE : Deux P. au musée de Vienne; P. de Saint-Séverin de Liège. — A citer encore pour mémoire le P. de l'abbaye de Grimbergen, au Musée de Bruxelles, datant du XVII[e] siècle.

4. Abbé Chartraire, *cat. cité*, n° 61, p. 25-26; — G. Migeon, *ouv. cité*, p. 154.

l'abbesse de Bourges au VIIe siècle[1]. La fameuse tapisserie de Bayeux, improprement qualifiée, se trouve être tout simplement une broderie à l'aiguille, exécutée vers 1100[2]. Enfin j'ajoute que, dans le milieu du XIIIe siècle, la corporation des brodeurs parisiens, qui contenait aussi des brodeuses, était très importante[3], et elle exécutait depuis longtemps des œuvres exquises comme l'aumônière de la cathédrale de Troyes.

Si l'on considère, d'une part, la mode qui, dès l'époque carolingienne, voulut que les plus belles églises fussent fréquemment ornées presque partout de tentures diverses, et, d'autre part, si l'on songe au goût des Français pour la peinture à l'aiguille, il n'est pas surprenant que l'usage se soit répandu dans notre pays d'entourer les autels de parements très souvent en broderie. Nous en pouvons fort heureusement admirer encore plusieurs beaux spécimens[4]. Mais quels regrets ne ressent-on pas en pen-

---

1. Voir ci-dessus, p. 9.

2. Jules Guiffrey, *Histoire de la tapisserie*, Tours, 1886, p. 13; — G. Migeon, *ouv. cité*, p. 155.

3. On possède les noms d'une quinzaine de ces ouvriers, sans tenir compte des ouvrières occupées spécialement à la confection des aumônières dites *sarrazinoises*, et qui possédaient des statuts particuliers. En outre, la broderie était un travail pratiqué par les dames du monde et les religieuses (Francisque Michel, *ouv. cité*, t. II, pp. 345 et 350; — G. Migeon, *ouv. cité*, p. 156).

4. OUVRAGE FRANÇAIS, XIIIe SIÈCLE : Parement de Saint-Bertrand de Comminges; P. de la chapelle de l'hospice de Château-Thierry. — XIVe SIÈCLE : P. appartenant à la Société archéologique de Toulouse; P. conservé au Musée de Cluny, avec des fragments d'autres pièces; P. de Saint-Martin de Liège; — P. de Narbonne, conservé au Louvre, qui n'est qu'une toile peinte mais qui aurait pu servir de carton de broderie. — XVe SIÈCLE : P. disparu, donné en 1462 à la cathédrale d'Angers par

sant à la multitude de parements français détruits ou disparus[1]?

*
* *

Pour en revenir au parement de la comtesse d'Étampes, voici la description précise que M. le chanoine Chartraire en a faite[2]. Quoique incomplet, le parement a encore 1 mètre 22 de long sur 0m 54 centimètres de hauteur :

« Sur une soierie blanche (h. 0m 28; l. 1m 08)[3], sont

René d'Anjou; P. de l'Hôtel-Dieu de Pontoise; P. de tapisserie de l'église d'Aix-en-Othe (Aube).

1. L'inventaire de Charles V (1380) fait mention de plus de cinquante ornements complets en étoffe pour chapelles. Beaucoup étaient antérieurs au XIVe siècle, et il ne me paraît pas douteux que le parement d'autel était presque toujours compris dans la garniture (J. Labarte, *ouv. cité*, nos 1064 à 1126). En outre il est fait spécialement mention de parements aux nos 2335, 2619 et 2632, ainsi qu'il suit :

1° Item, unze pièces de plusieurs parements, tant de brodeure comme autres, de plusieurs et diverses façons.

2° Item, les parements d'autel qui sont dans ladicte chappelle, de drap d'or d'outremer ancien, royez de vert, de rouge, d'azur...

3° Item, ungs paremens de drap d'or à champ vert, très riche, que donna au Roy Jehan de Valdetar.

Il est fait mention de deux parements ou retables brodés avec personnages dans l'Inventaire de Charles-le-Téméraire.

2. *Catal. cité*, n° 81, p. 32; — G. Migeon, *ouv. cité*, p. 160.

3. Il est possible, mais je me garderais bien de l'affirmer, que le fond blanc du parement avait été choisi tel non seulement à cause de son bel effet, mais encore à cause de la couleur blanche requise à certains jours par la liturgie. L'inventaire de Charles V classe les ornements en chapelles *blanches, vermeilles, cendré, vers, azurées, noires, plonqué, violet* (voir ci-dessus, note 1). Le blanc est la couleur de la Vierge.

Un mot à propos de la soie qui entre pour une forte part dans la composition du parement. « L'art d'élever les vers à soie fut introduit dans le vieux Monde par Constantinople vers le VIe siècle de notre ère, puis passa en Sicile, ... en Italie et en France, du XIe au XVIe siècle... En France, les premiers essais de sériciculture paraissent dater du XIVe siècle. Ils sont, croit-on, contemporains du transfert du Saint-Siège à Avignon

brodées en soie et or six arcatures trilobées à gables fleuronnés séparées par des colonnettes[1]. L'architecture est guipée en relief, les ornements des écoinçons sont brodés en couchure[2] et les personnages en point fendu[3].

---

par le pape Clément V » (*Exposition franco-britannique, 1908. Rapport du jury. Albert Raymon, rapporteur.* Saint-Denis, 1909, p. 9).

Ceci est le résumé des remarquables recherches de Francisque Michel. On pourrait encore ajouter, d'après cet auteur, que, avant de posséder la soie, les peuples d'Europe, pour exécuter leurs plus riches étoffes, mêlaient l'or à de la laine ; mais aussitôt connue, la soie, qui provenait de Chine, fut substitué à la laine, en Grèce et en Italie, bien avant l'ère chrétienne. L'élevage des vers à soie fut déjà florissant en Espagne au xe siècle, et il est probable que ce pays a fourni de la soie brute à la France dès le ixe siècle. En tout cas, on n'attendit pas d'avoir des sériculteurs pour fabriquer chez nous, et d'une manière plus ou moins régulière, des étoffes de soie. Les textes prouvent que des ateliers existaient en France au xiie siècle, et à Paris, au plus tard au xiiie, malgré la rareté de la matière (*ouv. cité*, t. I, pp. 3-8, 73, 91 et suiv., 286 note 2, 291 ; et t. II, pp. 425 et suiv.). On ne signale une industrie de soie dans la région d'Étampes qu'au xvie siècle, à Orléans (1582), et à Dourdan où s'établit une des premières fabriques françaises de bas de soie et d'estame. En 1599, Henri IV favorisa la culture du mûrier dans les généralités de Paris et d'Orléans. (*Ibid.*, t. II, pp. 281, 289 et 295 ; — Barthélemy de Laffemas, *Règlement général pour dresser les manufactures de ce royaume et couper le cours des dras de soye et autres marchandises qui perdent et ruinent l'Estat* (Paris, 1597), in-8°.)

1. Les arcatures étaient le motif d'ornementation traditionnel pour séparer les personnages ou les diverses scènes d'un même tableau. Elles sont presque invariablement communes aux broderies de même usage exécutées vers le même temps.

2. Ces ornements ont un caractère spécial qu'on retrouve dans les broderies françaises du xiiie siècle et dont on a signalé les rapports de dessin avec les pentures de portes (G. Migeon, *ouv. cité*, p. 159).

3. On pourra comparer cette pièce à une autre broderie en deux morceaux du Trésor de Sens (*catal. cité*, n° 117) que l'on croit être une *parure de bas d'aube*. Elle est du xiiie siècle, et en 1857 elle se trouvait cousue dans la bordure d'un parement d'autel en tapisserie du xvie siècle (*ibid.*, n° 4).

A propos de cette dernière tapisserie, M. l'abbé Chartraire fournit des détails qui ne sont point sans intérêt pour l'histoire d'Étampes.

« D'après l'inventaire de 1535, elle fut donnée à la cathédrale de Sens par maitre Jehan de Bray, archidiacre d'Étampes, dont les armoiries des-

» La partie à gauche manque. Elle devait comprendre trois arcatures consacrées sans doute à l'*Annonciation*, la *Visitation* et la *Nativité*.

» Les sujets qui restent sont, de gauche à droite :

» 1° *L'Adoration des Mages;*

» 2° *La Circoncision et la Présentation au Temple* (il ne reste qu'un fragment de la Vierge);

» 3° *La Fuite en Égypte;*

» 4° *Le Massacre des Innocents;*

» 5° *Le Baptême de Notre-Seigneur.*

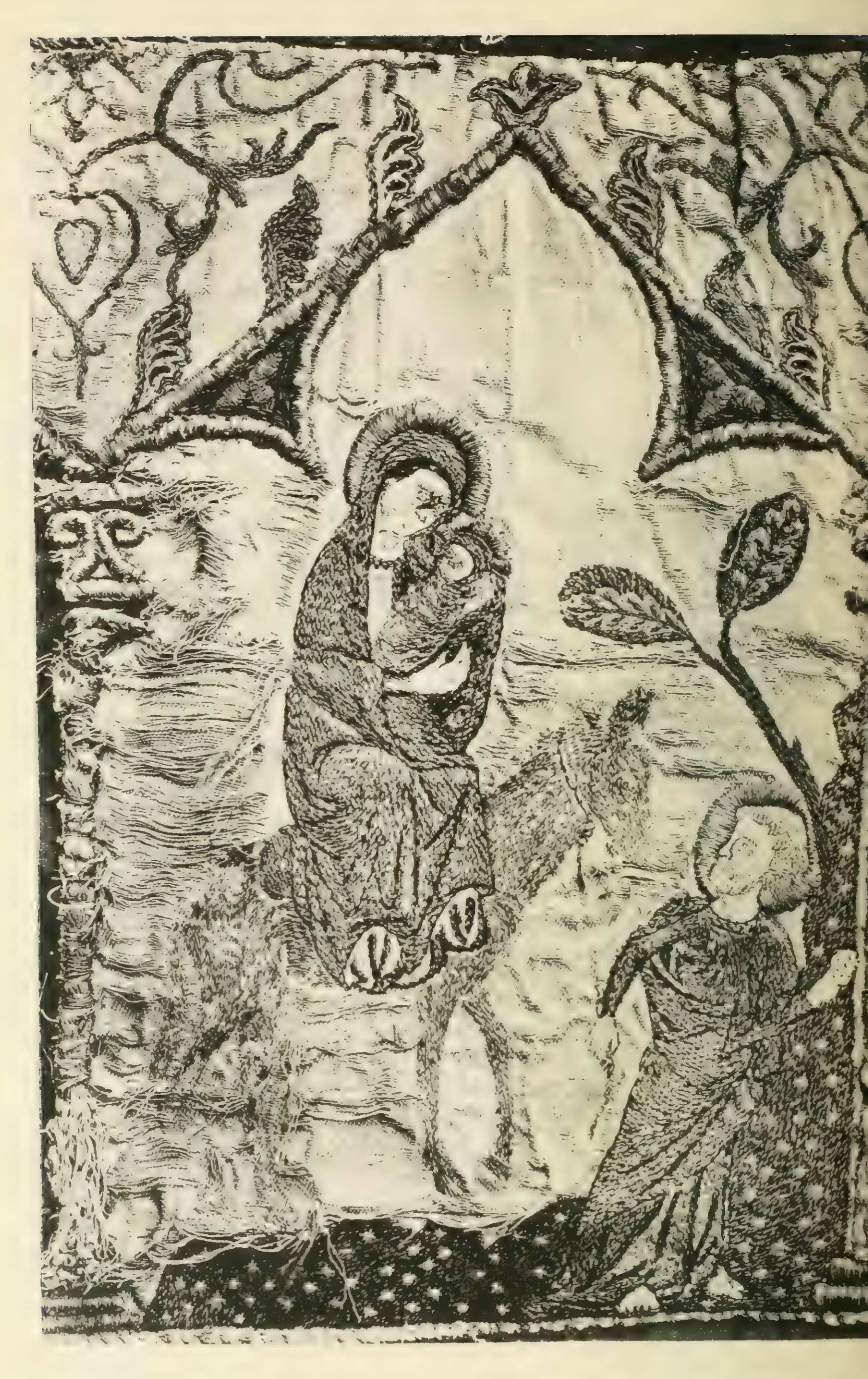
» 6° *La Mort de la Vierge*[1].

» La bordure de soie rouge, large de 0m 13, portait à chaque angle les emblèmes des évangélistes; seul le *bœuf* de saint Luc occupe encore le coin supérieur à droite. Cette bordure est ornée d'écussons

---

sinées sur l'objet sont ainsi : « de gueules, aux lettres J. D., d'or, reliées par un las d'azur, aux extrémités duquel pendent une tête de mort et un miroir la reflétant avec la devise : CINIS ES MEMENTO; dans la partie supérieure, on lit les paroles des Hébreux exilés à Babylone, *In salicibus in medio ejus suspendimus organa nostra* (Ps. 136). Jean de Bray fut secrétaire de l'archevêque Tristan de Salazar et plus tard son exécuteur testamentaire; chanoine de Sens en 1483, doyen en 1493, archidiacre d'Étampes en 1504, il mourut en 1519. Il donna à la cathédrale de riches ornements, et avec l'archevêque il la dota d'une série de tapisseries représentant la vie de saint Étienne, exécutées à Paris par Guillaume Rasse, sur les cartons du peintre Gauthier de Campes (*Archives de l'Yonne*, G 1143). Ces tapisseries qui servaient à tendre les stalles du chœur furent vendues en 1737. Jean de Bray est enterré dans le transept nord, au-dessous de la verrière donnée par lui, où figurent son portrait et ses armoiries (Paul Quesvers et Henri Stein, *Inscriptions de l'ancien diocèse de Sens*, I, p. 385).

1. Anastase, bibliothécaire des Papes au milieu du IXe siècle, a décrit plusieurs riches vêtements ou autres parements religieux offerts aux églises de Rome, que l'on suppose avoir été tantôt tissés, tantôt brodés. Quelques-uns représentaient des scènes de l'Ancien Testament, comme l'épisode de Daniel; le plus souvent, le Nouveau Testament faisait les frais de l'ornementation : Annonciation, Nativité, Massacre des Innocents, Baptême de Jésus, etc. On voit que le parement de Sens fut conçu selon une vieille tradition (Francisque Michel, *ouv. cité*, t. I, pp. 20 et suiv.).



Phot. Bibl. J. D.

Parement d'Autel

Fragment représentant la fuit

(Trésor de



D. A. LONGUET, Imp. Phot.

omtesse d'Étampes

te et le massacre des Innocents

rale de Sens)

symétriquement disposés; ils sont alternativement : de Brienne (*d'azur semé de billettes d'or et au lion de même*) et de Châtillon (*de gueules à trois pals de vair, au chef d'or, brisé d'une merlette de sable au canton dextre*). Il n'en reste que cinq, mais on distingue encore la place de ceux qui ont été arrachés; on leur a substitué, plus tard, des écus losangés, le premier *de France*, le deuxième *de Castille*; le troisième *vairé*[1]. »

Deux scènes ont pour nous plus d'intérêt que les autres : la *Fuite en Égypte* et le *Massacre des Innocents*.

Dans la première, on voit Joseph nimbé, se dirigeant de gauche à droite, et tirant, par une longe attachée au col, la bête qui porte la Vierge et l'Enfant Jésus. Marie est assise en travers, le corps légèrement tourné vers la tête de sa monture; ses deux jambes sont pendantes hors montoir, comme c'est presque toujours le cas. Il est en effet de tradition que la suite des scènes de la vie de la Vierge ou de Jésus commence à gauche. Il était dès lors logique de faire marcher vers la droite les illustres fugitifs, et l'on a pris ce parti dès la création de la donnée iconographique, c'est-à-dire au xe siècle : pour bien présenter la Vierge et l'Enfant, ceux-ci doivent donc être assis invariablement du même côté. Il y a certes

---

1. Il fut d'usage de mettre des armoiries sur de nombreux objets dès le milieu du xiiie siècle. M. Migeon signale l'emploi fréquent du « cousu en appliques rapportées »; la pièce, brodée à part, était emboutie sur le tissu, le plus souvent cousue, parfois simplement collée (*ouv. cité*, p. 156).

des exceptions à la règle, mais elles sont rares[1]; Marie se montre tantôt de face, tantôt de trois quarts, et par suite les deux jambes sont visibles très inégalement; de même, l'Enfant est placé plus ou moins en exposition, entre les jambes de sa mère ou porté dans ses bras. Il n'y a pas une bien grande différence entre les représentations de la sainte Vierge fuyant avec son fils, et l'image peinte d'une divinité antique, — peut-être Épona, déesse protectrice des écuries, — découverte il y a une trentaine d'années à Pompéi : la déesse est assise également en travers sur un âne, face au spectateur, et portant sur ses genoux un enfant[2].

L'époux de Marie tire la monture dans une attitude assez caractéristique. Tout en s'avançant vers la droite, il tourne complètement la tête derrière lui avec sollicitude vers la Vierge; son corps est vu de face, et, sans l'ampleur du manteau, le bras droit arrondi se détacherait complètement du corps. J'ai trouvé fréquemment des détails identiques dans les images figurées de la même scène, et notamment dans la décoration murale de l'église de Poncé (Sarthe), attribuée au XII[e] siècle[3]; parmi les miniatures, je citerai celle du *Psautier de saint Louis* à la

---

1. Exception à Saint-Trophime d'Arles. — Deux exemples traditionnels existent à Etampes même, dans des sculptures du milieu et de la fin du XII[e] siècle, au portail occidental de Notre-Dame, et dans le tympan provenant de l'église Saint-Pierre.

2. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (Paris, 1877), t. I, art. *Asinus*, fig. 570, et art. *Epona*, t. II, p. 735. — A considérer notamment la *Fuite en Égypte* sculptée dans un bas-relief du portail de la Mère-Dieu à la cathédrale d'Amiens.

3. Laffillée, *Les peintures murales de l'église de Poncé.*

bibliothèque de Leyde, manuscrit anglais de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe [1].

Vient donc immédiatement après la scène du *Massacre des Innocents*. Le roi Hérode, monté sur une petite estrade, assis sur un trône et à l'abri d'un dais [2], préside à l'égorgement. Il est tourné de trois quarts vers la droite. Il étend le bras droit pour ordonner; sa main gauche appuyée sur la cuisse retient le pan du manteau ramené sur les genoux. Sa couronne est à trois fleurons; il porte barbe et moustache; ses cheveux demi-longs laissent le cou dégagé [3]. A ses pieds, une femme agenouillée l'implore en lui présentant son enfant, mais un soldat n'en continue pas moins de transpercer un petit être avec son épée. Par terre, quatre cadavres sont déjà étendus.

---

1. Ce célèbre manuscrit est une très importante référence. Le dessin de ses miniatures est particulièrement clair; mais aussi, après avoir servi à Louis IX enfant, il est resté comme le plus précieux souvenir dans la famille royale (cf. Omont et de Vries, *Miniatures du psautier de Saint-Louis, ms. lat. 76 de la Bibliothèque de l'Université de Leyde*. Leyde, 1902, pl. 13).

2. En raison du manque de place au-dessus de la tête du roi, le dais a été reporté un peu à droite, au centre de l'arcature.

3. Il existe un Hérode présenté presque de la même façon dans le parement de Malines, au Musée de Cluny (XIIIe siècle). Ce dernier tient un sceptre et lève la jambe gauche pour la croiser sur le genou droit dans une pose familière qui plaisait aux artistes du moyen âge : on la rencontre fréquemment dans des œuvres de toutes natures; je ne citerai ici que la boîte cylindrique en ivoire du musée de Dijon (n° 1462) sur laquelle notre Hérode est sculpté; toutefois je ferai remarquer que le geste est très commun et fortement accusé dans les miniatures anglaises; voir plusieurs exemples dans John Strutt, *The regal and ecclesiastical Antiquities of England* (London, 1842). — Les brodeurs allemands ont, je crois, le plus souvent présenté les rois assis de face (*Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, III, 263 et 266).

* * *

Il est maintenant facile de voir les curieuses ressemblances qui rapprochent les deux scènes que nous venons de décrire et la peinture d'Étampes. Je rappellerai d'abord en quelques mots l'histoire de cette dernière qui a tout dernièrement été classée monument historique[1]. Elle fut vraisemblablement exécutée vers 1307 pour commémorer la remise solennelle de la baronnie d'Étampes à Louis Ier d'Évreux[2], et sur les ordres de ce dernier, ami de Gaucher de Châtillon, et grand-père du mari de la comtesse d'Étampes.

Les deux personnages principaux, dans l'état actuel de la peinture[3], sont un roi et une reine de France.

Cette reine, comme la Vierge de la broderie de Sens, est à gauche et sur une monture tournée vers la droite; le cheval est tenu à la longe par un page dont la position est identique à celle de saint Joseph[4].

---

1. Arrêté ministériel du 26 août 1909.

2. L.-Eug. Lefèvre, *La peinture historique du Palais royal d'Étampes, avec un appendice sur la peinture de la chapelle de Farcheville* (Paris, A. Picard, 1908), extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*; — et *L'Ancien palais royal d'Étampes et sa peinture historique; rapport présenté à la commission départementale des antiquités et des arts de Seine-et-Oise* (Paris, A. Picard, 1909), extrait du *Bulletin de la Commission*.

3. Il existait certainement un troisième personnage principal, aujourd'hui détruit, mais qui n'a pas d'intérêt dans l'étude présente, sauf toutefois par le fait que nous avons proposé de l'identifier avec Louis Ier d'Évreux.

4. Je ne vois pas qu'il fût très usuel, au commencement du moyen âge, de faire conduire à la longe les chevaux des grands personnages. Je n'ai encore rien trouvé de semblable dans les miniatures des chroniques ou

Enfin voici le roi de France sur une estrade, sous un dais, assis également; il est placé de la même façon qu'Hérode et exécute le même geste[1].

Les deux scènes de la broderie de Sens et la scène d'Étampes constituent donc deux groupes de personnages qui, en jouant des rôles sensiblement différents, sont mis en place d'une façon similaire. Il se trouve même, par une coïncidence fortuite, que la scène unique de la peinture d'Étampes est coupée en deux par une pièce de charpente qui sépare sans raison les personnages en deux groupes, comme fait la colonne d'arcature intentionnellement brodée dans le parement de Sens.

Il existe d'ailleurs des dissemblances très importantes, et il est aussi nécessaire de les étudier.

Tandis que les saints fugitifs sont en marche et

---

des romans. Mon premier exemple jusqu'à présent est fourni par Jean Fouquet († 1485), qui en effet a peint Jean II faisant son entrée solennelle à Paris, après son sacre à Reims, sur un cheval ainsi tenu en main (*Grandes chroniques de France*, Bibliothèque nationale, ms. fr. 6465, f° 389 v°). Autre bon exemple d'un page-écuyer de dame dans le célèbre bréviaire du cardinal Grimani, exécuté vers 1490, et maintenant conservé dans la Bibliothèque San Marco, à Venise. Voir aussi : Page conduisant le cheval de Salomon dans un manuscrit-illustré par Pinturicchio vers 1476 (Bibliothèque du Vatican, Urb. lat. 1).

1. Il faut convenir que les rois, quels qu'ils fussent, donnant des ordres, étaient toujours représentés de la même manière : tel est le cas même de certaines images de rois dont les manuscrits de l'Apocalypse sont illustrés (voir notamment le ms. anglais de la Bibliothèque Bodléienne dont une reproduction a été publiée par le Roxburghe Club en 1876). Cette uniformité de composition pour la figuration des rois doit être considérée comme un effet tout à la fois du réalisme et de la tradition. D'un côté, les rois devaient évidemment agir comme les dessins nous l'indiquent avec réalisme; de l'autre côté, ce sont les rois eux-mêmes qui ont établi la tradition en perpétuant les détails de leur apparat et de leur cérémonial de souverain.

accélèrent franchement leur mouvement en avant, la haquenée de la peinture étampoise est au complet repos, et le page ne bouge pas[1]. Si Joseph est peint sous les traits d'un homme d'âge mur, avec de la barbe, le page a toute la physionomie poupine d'un adolescent. Il y a entre les deux rois une différence de costume notable, celui d'Étampes portant une robe fleurdelisée. L'âne évangélique a bien une encolure, un arrière-train et des oreilles caractéristiques, et son harnachement est tout à fait pauvre. Au contraire, la monture royale, somptueusement habillée d'un caparaçon fleurdelisé, porte en outre un panache orgueilleux[2].

---

1. Le corps de saint Joseph est penché vers la droite ; le page se tient droit.

2. J'avais cru que ce panache était en plumes; il s'agirait plutôt d'une étoffe brodée de fleurs de lis, car celles-ci viennent d'être retrouvées par M. Marcel Magne. — M. Joseph Roman nous a signalé que la forme éventail du panache était un modèle alors récent qu'il ne croyait pas « antérieur à la seconde moitié du XIVe siècle. Auparavant l'aigrette des chevaux était la reproduction du cimier qui ornait le heaume du cavalier (exemple : Hugues de Faucigny, 1314) ».

L'usage des couvertures de chevaux parait avoir été imaginé par les Orientaux. Les premiers sceaux français sur lesquels on ait représenté un cheval houssé apparaissent vers 1225 (sceau de Savary de Mauléon). En Occident, les housses étaient parfois en étoffe de coton ; mais dans les cérémonies ou les tournois, elles étaient tissées en soie ou en étoffes plus précieuses encore de *samit*, de *siglaton*, ou de *cendal*, sorte de taffetas qui se teignait en différentes couleurs et notamment en bleu foncé. La broderie achevait l'ornement (Francisque Michel, *ouv. cité*, t. I, pp. 205, 228, 230, 287 note, 301 ; et t. II, pp. 30 et 69). Le caparaçon du cheval de la peinture d'Étampes tombe sur la queue qu'il recouvre et emprisonne très bas : c'est une anomalie qui, d'après M. Joseph Roman, ne se voit jamais dans les autres images. Sans doute, comme me l'a fait remarquer M. Roman, il doit être extrêmement rare de rencontrer dans les sceaux une dame montée sur un cheval houssé : Je ne saurais pour ma part citer que l'exemple de Marie, fille de Charles le Téméraire, figurée avant 1477, c'est-à-dire avant son mariage, chassant sur un cheval caparaçonné, et assise à gauche. — Quant aux dais comme celui sous lequel se tient le roi, la soie entrait également dans leur composition ; le dais d'étoffe appa-

Elle est tenue non point par un vulgaire licol, mais par une large et luxueuse bride[1].

La Vierge continue à porter son costume antique, tandis que la reine Marie de Brabant, veuve de Philippe III le Hardi, est vêtue, non sans élégance, selon la mode de son temps[2].

---

raît pour la première fois dans les sceaux seulement au temps de Philippe le Long. — Enfin les textes du moyen âge font mention d'*oriflammes, enseignes* ou *gonfanons* en cendal et en samit (*Ibid.*, t. I, pp. 194, 200-202, 254).

1. C'est une bande large de 16 centimètres, coupée par des traits clairs à des intervalles réguliers; elle doit être en buffleterie dont les poils ont été conservés, ou simplement tailladée (L. Eug. Lefèvre, *L'ancien palais royal d'Étampes et sa peinture historique*, Paris, 1909, p. 16). L'usage des larges pièces de harnachement n'a guère commencé d'une façon générale qu'à la fin du xive siècle. On en trouve alors de nombreux exemples dans les manuscrits. Comme peinture murale, je citerai celle de l'église de Villiers-Saint-Benoit (Yonne) où sont dessinés plusieurs personnages cavalcadant; c'est une œuvre dans laquelle on a donné beaucoup d'importance aux détails d'ornement. Au xiii[e] siècle les rênes sont dessinées extrêmement fines dans les miniatures, et très souvent même elles ne sont point marquées du tout. Dans un cadre à miroir de la collection du Rév. W. Sneyd, attribué au commencement du xiv[e] siècle, et signalé par Viollet-le-Duc (*Dict. du Mobilier*, t. II, pp. 445-446), est représentée une femme à cheval : une partie du harnachement du cheval est apparemment garni d'une fourrure à long poil. N'oublions pas pourtant que des houppes de soie ornaient les bannières ou gonfanons (Francisque Michel, *ouv. cité*, t. I, p. 199); et ne pourrait-on encore suggérer des mèches en poil de chameau, ou, moins probablement, en poil de chèvre. Avec le premier, le moyen âge a fabriqué une étoffe de prix, appelée le *camelot*, qui était encore en usage sous Charles V (*Ibid.*, t. II, 2[e] partie, p. 40-41).

Dans les descriptions des romans, il est souvent question de clochettes d'argent pendues aux harnais des chevaux (*Ibid.*, t. II, p. 108 note) : je n'ai trouvé aucune trace de ces petits instruments joyeux dans la peinture d'Étampes.

2. L. Eug. Lefèvre, *La Peint. hist. du Pal. royal d'Et.*, pp. 10-11. La robe courte de la reine est franchement laide. Mais les étoffes claires de tout le costume sont plaisantes à l'œil; la capuce et les voiles devaient fort agréablement encadrer un joli visage. — Nous avons dernièrement trouvé plusieurs exemples de cette coiffure dans des manuscrits du xiv[e] siècle : Bibl. nat., ms. fr. 122, f° 70; — Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1126. A citer aussi une pierre tombale à Compiègne (Oise). — Il est présumable que les étoffes du vêtement entier étaient en soie, cendal, samit, siglaton ou autre tissu. Dans le compte de Geoffroi de Fleuri (1316) est citée une étoffe

A mon avis, un fait marque mieux que tout autre la plus curieuse différence. La reine de France n'est pas assise, avec les deux jambes tombantes du même côté du cheval, à l'exemple de la Vierge; elle a bel et bien enfourché sa monture comme une amazone antique.

Nous avions longtemps envisagé cette possibilité sans nous décider à l'admettre, car nous n'avions pas connaissance d'une image quelconque dans la-

---

« escarlatte rosée... pour faire une robe à Madame la royne » (Francisque Michel, *ouv. cité*, t. I, p. 243, note 1). Dans un compte de 1388 figure une cotte d'étoffe semblable pour Isabeau de Bavière. Dans l'inventaire de Charles V, on mentionne « 20 pièces de drap d'or très fins sur champ roze » qu'on peut soupçonner avoir été destinés à une très noble dame (*Ibid.*).

Le cendal est mentionné dans l'inventaire des biens de la comtesse Mahaut d'Artois, qui furent pillés en 1313 (*Ibid.*, p. 159, note). Il est question d'une « cote de *nac* vert » dans les inventaires de Louis le Hutin et de sa femme (1316) (*Ibid.*, p. 261).

Au sujet de la couleur des vêtements de la reine, il semble que, au moins à un moment donné, le blanc fut la couleur royale dans les sacres ou autres grandes cérémonies (*Ibid.*, t. I, p. 195, et t. II, p. 454, note complémentaire). En outre, les reines de France portaient le deuil de leur époux en blanc. Mais pendant quelle durée s'astreignaient-elles à ce signe extérieur de regret ? Pendant combien de temps se prolongeait le deuil de nos reines ? Il est évident que les veuves royales, surtout sous les premiers Capétiens, n'ont souvent guère tardé à se remarier.

D'après Guillaume de Nangis, en 1275, au couronnement de Marie de Brabant, les bourgeois de Paris « firent feste moult grant et moult solempnel, et encourtinèrent la ville de riches dras de diverses couleurs, et de pailes et de cendaux » (*Ibid.*, t. II, p. 150-151; — *Les grandes Chroniques de France*, t. V, p. 198). Le cendal était généralement rouge, mais il était aussi parfois jaune, bleu et gris (Francisque Michel, *ouv. cité*, t. I, p. 203-208).

J'ajoute que Marie de Brabant passe pour avoir été « bonne, belle, sage, spirituelle et savante ». Elle avait un clan de grands seigneurs à sa dévotion, au milieu d'une cour brillante en partie amenée du Nord à sa suite (Ch. V. Langlois, *Le règne de Philippe III le Hardi*, Paris, 1887, in-8°, pp. 21, 32-34). J'ai déjà parlé du portrait qui existe d'elle dans un manuscrit de l'Arsenal; on présume qu'il y en aurait un autre dans un psautier, ms. 72 de la bibliothèque Yates Thompson, à la lettre initiale (Léopold Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V*, t. I, p. 410).

quelle une reine de France fût représentée à cheval, jambe à droite, jambe à gauche[1].

En outre, le mauvais état de la peinture ouvrait le champ aux suppositions, et il est du reste assez fréquent de trouver, dans les miniatures au dessin sans doute très imparfait, des femmes assises de côté sur leur monture, néanmoins vues presque de profil, et en tout cas dont une des jambes à peine visible doit être pour ainsi dire devinée[2].

Cependant, nous avons découvert à la bibliothèque Sainte-Geneviève, dans le manuscrit des *Chroniques de France* (ms. 783, f° 342), une miniature représentant la princesse allemande Marie de Luxembourg, qui venait d'épouser Charles IV, roi de France[3], faisant son entrée dans Paris, le 30 septembre 1322 ; elle porte une robe longue, tient elle-même la bride de son cheval, et enfin est à califourchon, de même que sa suivante. A vrai dire, cette image n'a qu'une valeur historique relative[4], mais du moins

1. Nous stipulons avec intention une reine de France, car nous avons rencontré quelquefois dans les miniatures des reines de roman à califourchon. Exemples : Bibl. Arsenal, ms. fr. 3482, pp. 592 et 610 (*Roman de la Table Ronde*, commencement du XIVe siècle).

2. Voir la *Fuite en Égypte* du Psautier de Saint Louis, à Leyde (Omont et de Vries, *Miniatures du Psautier de Saint Louis, ms. lat. 76 de la bibl. de l'Université de Leyde*); — Psautier de Jeanne II, reine de Navarre (Collect. H. Yates Thompson, n° 75, f° 61); — la Belle Hélène arrivant à Troie en tête d'un cortège triomphal dans le ms. vénitien exécuté vers 1350, de la collection Y. Thompson (n° 44, f° 33 v°.); — très bon exemple dans le ms. fr. 1297 de la Bibl. nat., f° 72 *(Livre du roi Modus)*; — aussi dans le ms. fr. 122, f° 70 (*Roman de Lancelot du Lac*, de 1344); — dans le ms. fr. 123, f° 57 (*Roman de Lancelot du Lac*); — Vierge de la grande châsse en ivoire du XIVe siècle, conservée au musée Cluny.

3. Elle était fille de l'empereur Henri IV, et fut la seconde femme de Charles IV; comme elle mourut en couches en 1324, celui-ci épousa sa cousine Jeanne d'Evreux.

4. Il s'agit d'une œuvre tout à fait de second ordre. Ce n'est pas une

elle a contribué à nous apprendre que le moyen âge avait fort bien accepté la tenue de chasseresse même dans les cortèges royaux les plus solennels.

Ayant fini par me convaincre que la reine d'Étampes a été dessinée à califourchon, je m'empresse de le faire savoir et de dire pourquoi. La peinture, dernièrement mieux dégagée des poussières qui contribuaient à l'obscurcir, ne nous a point encore laissé voir la seconde jambe. En outre, je m'explique maintenant pourquoi la reine n'a pas le pied à l'étrier, mais au-dessus, passé dans la courroie à laquelle pend celui-ci : c'est parce que le peintre a franchement voulu faire voir que la reine avait utilisé une selle d'homme[1]. Comme, en somme, il fut une habitude pour les élégantes dames du XIVe siècle d'enfourcher leurs montures, je pense qu'il ne faut plus hésiter à reconnaître un fait qui serait banal dans un manuscrit, et s'il ne s'agissait pas de Marie de Brabant, ou de toute autre reine de France[2].

---

miniature proprement dite, mais seulement un petit dessin colorié destiné à servir d'illustration plus ou moins fantaisiste au récit. Deux personnages en tout figurent dans cette entrée solennelle d'une reine de France dans la capitale du royaume. Le manuscrit est du premier quart du XVe siècle et par conséquent le dessin a été exécuté environ un siècle après l'événement qu'il représente. En outre, nous constatons que l'image est d'un temps où la mode vient d'être changée, et où, dans les plus somptueux ouvrages, les princesses et les grandes dames sont invariablement dessinées, assises en travers : il faut donc supposer, ou bien que l'artiste a copié une miniature ancienne et peut-être exacte, ou bien qu'il a dessiné la reine comme il avait pris l'habitude de dessiner toutes les dames à cheval. La bride étroite et sans ornement n'est pas du temps d'Isabeau de Bavière.

1. Viollet-le-Duc a signalé l'emploi des selles d'hommes par les femmes (*Dict. mob.*, t. II, p. 429, art. *Chasse*).

2. Il paraît que la reine Marie-Antoinette eut pareille fantaisie virile de monter à cheval. M. Fournier-Sarlovèze prépare en ce moment sur un peintre de cette reine de France un ouvrage où il en sera question.

* * *

Le cas de la peinture d'Étampes est donc, sinon unique, du moins extrêmement rare. C'est pourquoi nous l'avons jugé digne de retenir l'attention, et nous avons voulu savoir à quel degré de bizarrerie ou de naturel il fallait le placer.

Nous avons d'abord essayé de préciser dans quelles conditions, avant les XIIIe et XIVe siècles, les écuyères avaient pu chevaucher à la manière des hommes. Voyons donc d'abord dans l'antiquité.

« Toutes les fois que les auteurs anciens mentionnent des femmes à cheval, déclare M. Salomon Reinach[1], ce sont des amazones[2] ou des héroïnes. La nécessité seule pouvait faire de la femme grecque une écuyère; elle n'y cherchait pas, comme la femme de nos jours, un exercice physique, un divertissement ou un prétexte à paraître.... En dehors des amazones qui sont des guerrières barbares et que l'on reconnaît à leur costume particulier, l'art antique n'a figuré que par exception l'association de la femme et du cheval. »

---

1. Edmond Pottier et Sal. Reinach, *La Nécropole de Myrina* (Paris, 1887), p. 402.

2. Si les Amazones tiennent une grande place dans l'art et la littérature, elles existèrent fort peu dans la réalité. Elles ne furent jamais ce que nous imaginons généralement. Quelques femmes guerrières ont vraisemblablement fait naître la légende, mais elles appartiennent plus à la fable qu'à l'histoire. Le récit de la mamelle brûlée qui fit tant pour leur popularité est une invention moderne considérée par les gens compétents sans aucun fondement sérieux (Daremberg et Saglio, *Dict. des Antiquités grecques et romaines*, art. *Amazones*). Les Amazones, que l'on ne représente jamais que dans le combat, sont indifféremment à pied, à cheval, ou en char.

Des femmes combattantes, pour qui la stabilité était une question essentielle, ne pouvaient délibérément se placer en état d'infériorité vis-à-vis de leurs adversaires et devaient fatalement monter à cheval comme des hommes. On ne conçoit pas guerrier ou guerrière autrement qu'à califourchon. C'est donc toujours ainsi que les amazones sont représentées. Mais le fait est exceptionnel, et les rares écuyères figurées dans les images diverses sont toujours ou presque toujours assises en travers sur leur monture[1]. On concevait si peu une femme non guerrière à califourchon sur un cheval que même les hommes, quand ce ne sont point des soldats, sont le plus souvent représentés assis de côté sur leurs chevaux : et ceci n'est pas seulement le cas de la Grèce ou de l'Italie, on en trouve de très vieux exemples dans l'Extrême-Orient[2]. Mais il faut aussi reconnaître que

---

1. Curieux et très rare exemple de femme à califourchon dessinée sur un vase provenant d'une colonie grecque en Égypte et daté du VIe siècle environ. Cette image a encore la particularité exceptionnelle de montrer le dos du cheval couvert d'une housse (Daremberg et Saglio, *Dict. cité*, t. II, art. *Ephippium*, fig. 2686).

2. Lao-Tse, principal personnage du Taoïsme, est toujours représenté assis en travers sur un renne : il est du côté montoir et soulève sa jambe droite comme nos écuyères modernes (Musée Cernuschi). Bacchus a été figuré assis sur un taureau (Daremberg et Saglio, *Dict. cité*, t. I, fig. 695). Les exemples sont tellement nombreux que je crois inutile d'en citer d'autres.

En ce qui concerne les femmes, je rappellerai qu'il a existé dans l'antiquité grecque ou romaine plusieurs divinités équestres. Séléné est montée tantôt sur une chèvre, une mule ou un cheval. J'ai déjà parlé d'Épone (voir ci-dessus, p. 17); un bronze du Cabinet des Antiques, à la Bibl. nat., la représente assise à gauche. Maints exemples de déesses païennes à cheval sont dessinées dans les articles de M. S. Reinach sur *Epona* (*Revue archéologique*, 1895, t. I, et 1898, t. II). Bien entendu, Europe n'est jamais à califourchon sur Jupiter-taureau (Daremberg et Saglio, *Dict. cité*, art. *Equitatio*, *Equitatus*, *Epona*, *Europa*; — Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art dans l'Antiquité*, Paris, 1904, t. VIII, p. 461). — On connait aussi

fréquemment les personnages, dieux ou êtres symboliques, sont montés non pas sur des chevaux mais sur d'autres animaux de la création, voire sur des animaux irréels.

Est-ce la tradition antique qui s'est perpétuée en Occident durant le moyen âge? Toujours est il que nous retrouvons chez nous de grandes figures symboliques comme l'Église ou la grande Babylone, et la Synagogue, représentées souvent sur des animaux fantastiques. Toutefois nous verrons que, si elles sont d'abord assises en travers[1], elles ne tarderont

---

des exemples persans, comme la femme assise à gauche sur une sorte de chevreuil, peinte sur un magnifique vase du Musée de Naples (*cat.*, n° 1959). Enfin, n'oublions pas que Jésus-Christ est quelquefois représenté assis en travers sur l'âne pour son entrée à Jérusalem : il est ainsi dans les mosaïques de l'église de Daphni et dans une miniature de l'évangile grec du VIe siècle conservé à Rossano (Calabre). Voir également Artémis et Ménades dans Salomon Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (Paris, 2e édit., 1908).

1. Voir la *Mulier super bestia*, du ms. de Saint-Sever (Bibl. nat., du XIe siècle); et la figure accompagnée de la Synagogue dans l'*Hortus deliciarum*, ms. de l'abbesse Herrad de Landsperg (détruit, du XIIe s.). Ces figures bien connues ont été souvent publiées, notamment par MM. de Bastard, de Lasteyrie, Cahier et Martin, E. Mâle.

Parmi les figures placées en fourche, je ne manquerai pas de citer la *Jeune fille à la licorne* dans un vitrail de la cathédrale de Lyon, car elle est un exemple frappant des erreurs commises par les restaurateurs. La jeune fille était donc à califourchon, comme on peut le voir dans l'image reproduite par Cahier et Martin (*Vitraux de Bourges*, étude 8, B); mais maintenant, elle se voit raccourcie considérablement et le corps complètement retourné; le bas de son ancienne jambe erre abandonné à la partie inférieure du médaillon. Le vitrail restauré a été publié par M. Mâle (*L'Art religieux au* XIIIe *siècle*, p. 56). — Je ne parle pas de ces images un peu spéciales qui figurent la *Mort* au milieu de scènes apocalyptiques. La *Camarde* est sculptée cramponnée à sa bête dans des positions diverses à la cathédrale de Paris et à la cathédrale de Reims.

L'Église et la Synagogue nous paraissent être à califourchon dans un vitrail de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau (Cahier et Martin, *ouvr. cité*, étude XII).

Une femme nue est sculptée assise en travers sur un cheval dans la façade de la cathédrale de Lyon.

Une autre femme nue est sculptée à califourchon sur un bouc, passant

pas, sous les influences de la mode, à enfourcher leurs bêtes. C'est au point que, dans le lai d'Aristote, ce légendaire épisode de la vie du grand philosophe, les artistes du moyen âge ont altéré avec le même soin leur première manière de dessiner la courtisane Campaspe transformée en écuyère[1].

Nous avons jugé indispensable la revue que nous venons de passer à travers l'Antiquité et le Moyen Age symbolique. Mais il est évidemment plus intéressant pour nous de considérer la tenue des femmes voyageant, ou se promenant, ou chassant à cheval, et représentées selon les habitudes de la vie commune, vers le temps où fut exécuté la peinture d'Étampes.

Les exemples sont encore assez nombreux. On les

à Magdebourg (Allemagne), pour représenter la luxure probablement; autre femme nue à califourchon pour figurer un signe du Zodiaque sur un chapiteau de Saint-Nectaire; autre exemple dans un chapiteau de Saint-Martin-de-Boscherville (Seine-Inférieure).

Une femme habillée figure assise en travers sur un cheval dans un calendrier sculpté de l'église de Tour (Calvados).

C'est tout à fait par exception que nous avons rencontré dans une tapisserie du XVI[e] siècle une femme figurant l'*Avarice*, représentée à califourchon dans un cortège (Collect. Palmer; cf. W.-G. Thomson, *A history of tapestry*, London, 1906, p. 208). D'autres figures symboliques dessinées dans les tapisseries du même temps sont assises en travers, comme dans la tapisserie flamande de Hampton Court, et celle du Victoria and Albert Museum (cf. *Ibid.*, pp. 204 et 206).

1. Fausse légende qui prétend que, à la suite d'une sorte de gageure, on avait pu voir Aristote se trainant à terre sur les genoux, en portant sur son dos la courtisane triomphante (E. Mâle, *L'Art religieux au* XIII[e] *siècle*), p. 378). Campaspe est à califourchon dans une miséricorde de Boos (Seine-Inférieure); dans un chapiteau de Saint-Pierre de Caen; deux fois répétées ainsi à la cathédrale de Lyon; plusieurs fois encore dans la seule église de Verteuil (Gironde); une fois dans les stalles de la cathédrale d'Amiens, où Aristote et Campaspe sont nus pour quelque idée allégorique et générale. Campaspe commence à se montrer assise au XV[e] siècle dans les stalles de la cathédrale de Lyon, et continue ainsi, au XVI[e] siècle, dans les estampes.

trouve dans la décoration de divers objets et principalement dans les enluminures des romans de chevalerie ou des chroniques. Il ne s'agit d'ailleurs que de grandes dames, les autres n'étant pas représentées, et pour cause.

Par l'étude méthodique que nous avons faite d'une série d'anciens manuscrits conservés dans les grandes bibliothèques de Paris, il semble résulter que, jusque vers le milieu du XIIIe siècle, les femmes françaises montèrent à cheval presque toujours en travers[1]. Mais, à partir de ce moment, elles adoptèrent la manière masculine, et la conservèrent jusque vers la fin du XIVe siècle[2]; cependant, à en croire les images des manuscrits, cette mode ne fut pas sans

---

1. Manuscrits du roman le Lancelot du Lac, par Gautier Map. XIIIe siècle : *Biblioth. nationale*, Ms. fr. 751, f° 1; Ms. fr. 342 (provenant du château de Blois et datant de 1274), f° 99, f° 202. — XIVe s. : Ms. fr. 122 (daté 1344), f°s 143, 158; — Ms. fr. 123, f°s 39v°, 41, 57, 129v°; — Ms. fr. 118, f° 182v°; — Ms. fr. 119, f°s 403 et 416; — Ms. fr. 120, f° 502.

Sur un sarcophage du XIIe siècle, provenant de l'église de Javarzay (Deux-Sèvres), conservé au musée de Niort, on voit sculptée une scène de chasse où se trouve une femme assise sur son cheval du côté hors montoir (cf. Viollet-le-Duc, *Dictionn. du Mob.*, t. II, art. *Chasse*, p. 437) (Moulage au musée du Trocadéro).

Pourtant, sur un sceau de 1190, Adèle, femme de Raoul de Nesle, comte de Soissons, est figurée à cheval, et me semble-t-il, à la manière virile. Ce serait d'ailleurs la seule écuyère que j'aurais découverte à califourchon, sur les sceaux. On verra dans une des notes suivantes que M. Roman en cite trois autres d'un type spécial.

2. Manuscrits du roman de Lancelot du Lac : *Biblioth. nat.*, XIIIe siècle : Ms. fr. 110, f°s 167v°, 182, 195v°, 203, 205v°, 211v°, 230, 326, 341v°; — Ms. fr. 1424, f° 23. — XIVe siècle : Ms. fr. 122 (daté 1344), f°s 21v°, 40v°, 47, 48v°, 61v°, 102, 112, 120, 134v°, 156v°, 160v°, 172v°; — Ms. fr. 118, f°s 222, 222v°; — Ms. fr. 119, f°s 344, 354v°; — Ms. fr. 333, f°s 12, 23, 47v°, 59v°. — *Biblioth. de l'Arsenal*, commencement du XIVe siècle : Ms. 3482, pp. 337, 592, 610.

Manuscrits du Livre du roi Modus et de la reine Ratio, XIVe siècle : *Bibl. nat.* : Ms. fr. 12399 (daté 1379), f°s 72v°, 73; — Ms. fr. 1297, f°s 71v°, 72.

Plusieurs dessins de Viollet-le-Duc, reproduits dans son *Dictionnaire du Mobilier*, doivent avoir été copiés — avec une fidélité relative — dans

exception, et sans doute elle fut subordonnée aux circonstances, à l'âge des écuyères et à leur but[1].

les manuscrits que nous venons de citer (voir t. III, pp. 403, 418, 419; t. II, pp. 429, 445, 446, 443).

Mais ses exemples de femmes à califourchon ont été pris également sur des objets, un cadre à miroir, des ivoires dont un conservé au Louvre.

1. Voir ci-dessous les notes où nous donnons des exemples du XIV[e] siècle qui sont contradictoires quoique pris dans les mêmes manuscrits.

Nous avons considéré les sceaux juste assez pour en tirer plusieurs exemples dont nous avions besoin; mais M. Joseph Roman, qui vient de terminer sur eux une étude complète au point de vue équestre, a eu la complaisance d'écrire pour nous un résumé de ses observations.

« Les sceaux, dit M. Roman, nous fournissent les représentations authentiques, pour ainsi dire officielles, des femmes à cheval, de la fin du XII[e] siècle à la fin du XIV[e]. Ces représentations sont de deux sortes, celles qu'on peut nommer *de chasse*, et celles qu'on peut nommer *de guerre*. Les premières sont extrêmement fréquentes; on en pourrait citer plusieurs centaines d'exemples. La dame est toujours assise sur une haquenée marchant au pas et portant en guise de selle une housse qui retombe assez bas sur le flanc. Généralement la dame est coiffée d'un chaperon plat, souvent à mentonnière, quelquefois avec un voile retombant sur les épaules; elle est vêtue d'une robe fort longue, collante à la taille, ne laissant presque jamais voir qu'un pied, et dont la queue s'allonge et flotte en cachant le second pied. Parfois la taille est doublée d'un justaucorps, parfois un manteau recouvre le tout. Assise de côté, à la mode de nos amazones modernes, la dame tient d'une main la bride de sa haquenée, et de l'autre soit un oiseau de vol, soit plus rarement une fleur de lis ou un rameau.

» Le type de guerre est extrêmement rare. Je n'en connais que trois exemples. La dame armée de toutes pièces, en harnois court, le pied passé dans l'étrier, est à cheval comme un homme. Elle est coiffée d'un heaume fermé, brandit une épée derrière elle, tient un écu, et la selle qui l'emprisonne se distingue parfaitement. Dans les trois exemples de ce type que je connais, le cheval est toujours nu, sans caparaçon. Le sceau de Garsende, comtesse de Provence (1220), a ceci d'intéressant qu'il offre à la fois les deux types : celui de chasse d'un côté et celui de guerre de l'autre. Les deux autres sceaux appartiennent à Galburge, dame d'Orange (1256), et à Galburge, dame de Serres (1259). Je n'en connais aucun exemple au XIV[e] siècle.

» Quant au type de chasse, je citerai seulement ceux de Constance comtesse de Toulouse (1162-1172), d'Adèle comtesse de Soissons (1186), de la dame de Pierre Pertuse en Languedoc (1240), et d'Alix de Duras (1261), qui donnent une juste idée de toutes les variétés de ce type dont on trouve des exemples nombreux jusqu'à la seconde moitié du XIV[e] siècle... »

Quelques-unes des particularités bizarres ou seulement exceptionnelles

Nous présumons que les dames et les filles nobles, entraînées par leur goût violent pour les voyages et la chasse[1], et ne possédant pas une selle convenable à leur nature, — car on n'avait pas encore conçu la selle moderne de dame, — avaient simplement pris le parti d'enfourcher les chevaux[2].

Comme l'a parfaitement remarqué avant nous Viollet-le-Duc[3], les écuyères à califourchon tenaient les jambes très pliées et par conséquent avec les genoux élevés. Nous avons constaté quelquefois ce détail très accentué[4]. Il accuse la différence qui existe dans la tenue des hommes, car les enlumi-

---

que nous avons signalées dans nos précédentes études ont amené M. Roman à faire des restrictions quant à l'identification du personnage dont il trouve même le sexe douteux. M. Roman se réserve de voir l'œuvre originale avant de fixer son opinion.

1. Les seigneurs du XIIIe siècle avaient commencé à donner à la chasse une importance folle. Quant aux femmes, délaissant généralement la poursuite de la grosse bête, elles se contentaient de chasser avec le faucon et l'épervier ou de forcer à courre le lièvre (cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du Mobilier français*, art. *Chasse*, t. II, pp. 428 et 430, etc.). Il paraît aussi que les femmes eurent la passion des promenades à cheval. Les calendriers des livres d'heures le prouvent.

2. Viollet-le-Duc fournit un exemple de 1425, et par conséquent très postérieur, d'une écuyère assise selon la manière moderne avec les pieds passés, semble-t-il, dans deux étriers placés du même côté du cheval, et dont l'un est plus haut que l'autre (*Ibid.*, art. *Robe*, t. IV, p. 285). Je connais personnellement un bon exemple dans le ms. fr. n° 123 à la Bibl. nat., f° 27 (XIVe siècle).

3. *Ibid.*, p. 429.

4. Voir Bibl. nat., ms. fr. 2091 (exécuté vers 1315), f° 115 (*La Légende de Saint Denis*, publié par Henri Martin, Paris, 1908, pl. XXXVII). — Plusieurs exemples dans un manuscrit du XIIIe siècle, Bibl. nat., ms. fr. n° 110, f°s 195v°, 203, 205v°, 211v°, 230; il est vrai que le peintre a représenté même un roi-cavalier avec des étriers très haut (f° 165). Sans doute, les peintres ont parfois commis des inexactitudes et il est très difficile, dans certains cas, de prendre parti pour ou contre eux. Ainsi dans le ms. fr. 122 de la Bibl. nat., f°s 40v° et 48v°, deux écuyères à califourchon ont été dessinées avec la jambe allongée : pourquoi quelques jeunes chasseresses n'auraient-elles pas tenté l'aventure?

neurs ont au contraire marqué avec une précision régulière la tension du jarret des cavaliers.

Les écuyères du XIVe siècle devaient employer couramment des selles d'hommes et mettre le pied dans l'étrivière, c'est-à-dire dans la courroie, au-dessus de l'étrier, à l'exemple de la reine de la peinture d'Étampes. Cependant, le détail concernant le pied est impossible à constater, car toutes les autres écuyères à califourchon que j'ai rencontrées, toutes sans exception, portent des robes longues, parfois très longues, et en tout cas ne découvrant rien de plus qu'un petit bout de pied et ne laissant jamais voir la jambe. La peinture d'Étampes, dans laquelle la reine de France montre son mollet très à découvert, est donc jusqu'à présent pour nous un exemple unique[1].

Les selles d'hommes sont comme dans le cas d'Étampes reconnaissables aux *bâtes* du garrot et de la cuiller sayantes devant et derrière, et qui, selon l'expression de Viollet-le-Duc, « prennent les cuisses du cavalier comme dans une tenaille ouverte »[2]. Cette disposition avait sans doute été prise pour augmenter la stabilité; mais il arrive aussi fréquemment que l'on distingue seulement une sorte de couverture : c'est alors une selle plate, spéciale pour les écuyères et nommée *sambue*.

Viollet-le-Duc prétend qu'il y avait des selles pour chevaucher à deux, homme et femme, et que, même

1. L.-E. Lefèvre, *La peinture hist. du palais royal d'Étampes*, pp. 11 et 22 note. — A noter que les robes des dames du XIIIe et du XIVe siècles sont amples et tombent sur les pieds.

2. *Ouv. cité*, art. *Harnais*, t. III, p. 435.

durant le xv[e] siècle, les femmes placées en croupe enfourchaient la selle[1].

Pour notre part, nous avons en effet pu examiner assez fréquemment des images de dames montées à côté de cavaliers. Quelques-unes sont devant le cavalier[2], presque toujours, elles sont derrière lui. Mais, dans les images que j'ai vues, contrairement à ce qu'affirme Viollet-le-Duc, les femmes en croupe et en même temps à califourchon sont une exception[3]. La grande majorité d'entre elles sont représentées assises en travers[4].

Les écuyères assises en travers, soit seules, soit derrière un cavalier, sont représentées assez indifféremment d'un côté ou de l'autre. Pourtant il me semble bien que le côté gauche, qui est le côté mon-

---

1. Il en donne un exemple trouvé dans un missel latin de la Bibliothèque nationale que d'ailleurs il ne désigne pas autrement (*Dict. du Mobilier*, art. *Jeux*, t. II, pp. 474-475). Pourtant Viollet-le-Duc reconnaît que l'habitude d'enfourcher a disparu au commencement du xv[e] siècle (*Ibid.*, art. *Harnais*, t. III, p. 438, et art. *Sambue*, t. IV, p. 315). — On trouvera des exemples de la sambue à la Bibl. nat., ms. fr. 119, aux folios cités plus haut. — L'écuyère du tombenu de Javarzay a une sambue et la selle par dessus.

2. Bibl. nat. : ms. fr. du xiii[e] s., n° 110, f° 421v°, deux femmes sont représentées; l'une est assise sur la croupe du cheval, l'autre moins bien visible, a l'air d'être sur l'encolure, assise également. — Dans le ms. fr. 1422 (xiii[e] s.), au f° 17, même apparence d'une femme sur le devant de la selle. — Dans le ms. fr. 1423 (xiii[e] s.); une femme est très distinctement à califourchon sur l'encolure du cheval (f° 23). Mêmes conditions dans le ms. de l'Arsenal, fr. n° 3482, p. 592 (commencement du xiv[e] s.).

3. J'en cite deux exemples dans la note précédente. Mais aussi il faut tenir compte des circonstances particulières qui se glissent dans les romans, comme quand il s'agit de femmes emportées de gré ou de force.

4. Bibl. nat., Manuscrits du xiii[e] siècle : Ms. fr. 110, f[os] 164 et 421 ; — Ms. fr. 342, f° 115. — xv[e] siècle : Dans les *Miracles de Notre-Dame* (Bibl. nat., fr. 9199), manuscrit publié dans la collection Berthaud (t. II, pl. III); — Dans les *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Bibl. de Chantilly), voir pl. V et VIII de la publication du comte Durrieu; — etc.

toir et par conséquent le côté régulier au moins pour les hommes, est celui qui est le plus en faveur[1].

La mode de monter à cheval en travers a dû commencer à revenir d'usage général à la fin du xive siècle, et dès le commencement du xve, les plus beaux exemples abondent[2]. Nous approchons du temps où les femmes vont poser confortablement leurs pieds sur une planchette[3]. Mais Jeanne d'Arc, dans les randonnées ou les cortèges, continuera entre 1428 et 1431, à enfourcher son palefroi. Les gens les moins avertis trouvent tout naturel de la voir représentée ainsi[4], parce qu'elle fut une guerrière, une

---

1. Dans les miniatures du manuscrit de Chantilly citées dans la note précédente, les dames assises derrière des cavaliers sont placées du côté hors-montoir; celles qui conduisent elles-mêmes sont au contraire assises à gauche.

2. Fin du xive siècle : Bibl. nat., ms. fr. 2810, qui avait été sans doute copié pour Philippe Le Hardi, duc de Bourgogne; — xve siècle; ms. fr. 111 (*Roman de Lancelot du Lac*), fos 10, 29vo, 36vo, 38, 101vo, 117, 122, 139vo, 143vo, 145vo, 147vo, 148vo, 153, 156, 157, 162, 164, 164vo, 170vo, 174vo, 175vo, 197, 235, 263vo, 274 : dans ce ms., au fo 145, est peint un cavalier assis en travers pour regarder un combat; — ms. des Très Riches Heures du Duc de Berry (à Chantilly), 2 miniatures; — Ms. de l'Hist. de Girart et de la Belle Euriant, publié par le Cte de Bastard, *Costumes de la Cour de Bourgogne*; — Ms. du Grand Froissart (Bibl. nat.), voir l'entrée du Roi Louis d'Anjou à Paris, et l'entrée d'Isabeau de Bavière à Paris; — Dans les grandes Chroniques de France (Bibl. nat., fr. 6465), dont les miniatures sont de Jean Fouquet, au fo 389vo, le roi Jean le Bon fait son entrée à Paris après son sacre à Reims : la reine est à côté de lui, assise en travers sur un cheval caparaçonné mais sans fleurs de lis; — Plusieurs exemples dans le Bréviaire du Cardinal Grimani (voir ci-dessus, p. 20, note); — Les scènes de chasse dessinées en tapisserie fournissent des exemples; — Voir aussi le bronze de la fin du xve s. ayant appartenu à Nieuwerkerke, décrit par Viollet-le-Duc (*Dict. Mob.*, t. II, p. 449).

3. Exemple dans une tapisserie du Trésor de Sens ayant servi de garniture de lit (*cat.*, no 9). — Ivoire allemand du xvie siècle, au Musée de Cluny, no 1123.

4. Voir Camille Couderc, *Bibliothèque nationale. Album de portraits d'après les collections du département des manuscrits*, Paris, 1908, pl. LIX, d'après le ms. fr. 5054, fo 60. — Statuette en bronze au Musée de Cluny, no 509.

femme vivant et combattant au milieu des hommes. On ne songe pas que, dans sa hardie posture, elle imitait simplement l'exemple des plus honorables dames d'une génération précédente; en somme, à ce point de vue, Jeanne ne s'est distinguée que par ses habits masculins[1].

Nous aurons terminé cette étude rapide sur la femme à cheval au Moyen Age après avoir signalé encore le fouet à manche court et à plusieurs lanières — fréquemment trois — terminées le plus souvent par de petites balles que les artistes lui mettent à la main[2]. L'usage de ce *martinet* remonte à l'antiquité grecque, car nous avons rencontré les images de plusieurs écuyères, qui n'étaient point des Amazones, brandissant des objets identiques[3]. Or justement, Marie de Brabant, la reine de la peinture d'Étampes, tient dans sa main droite un objet à l'extrémité d'un manche court; mais il ne s'agit certainement pas ici d'un martinet : c'est un sceptre dont la forme est mal accusée, à cause de la détérioration de la peinture. Actuellement on distingue une

---

1. Viollet-le-Duc a décrit le costume des écuyères du XIV[e] siècle. Nous tenons à retenir seulement que les robes fendues étaient toujours longues et même parfois très longues (voir ci-dessus, p. 24).

2. Bibl. nat., ms. fr. 2091, f° 115; — Bibl. Arsenal, ms. fr. 3482, p. 610; — Chapiteau cité, à Boscherville; — Campaspe est aussi munie d'un martinet à Rouen, à Caen, à Lyon (Voir *Annales archéol.*, t. VI, 1847, p. 145; J. Adeline, *Les figures grotesques et symboliques de Rouen et de ses environs*, pl. XXXIX; etc.). Le fouet à plusieurs lanières n'était peut-être pas réservé aux seules femmes, car j'ai remarqué un voiturier avec fouet à deux lanières dans le *Térence des Ducs* (publ. par Henry Martin, Paris, 1908, pl. XXXIV, ms. fr. de l'Arsenal, commencement du XV[e] s.). On peut soupçonner la dame du tombeau de Javarzay d'avoir tenu un martinet aujourd'hui mutilé (XII[e] siècle).

3. Sal. Reinach, *Répertoire des vases peints grecs et étrusques*, Paris, 1899, t. I, pp. 12 et 139.

sorte de losange, et on devine vaguement une boule surmontée d'une fleur[1].

Dans la grande rose de la façade de la cathédrale de Reims, quatre médaillons de la verrière sont occupés par des rois portant chacun un sceptre assez volumineux. Or les fleurs qui terminent ces sceptres sont inscrites, comme il est d'ailleurs d'usage pour beaucoup d'autres cas, en couleur claire sur un fond sombre dessinant un losange. Ceci est très important à constater après notre observation antérieure que le procédé du dessin de la peinture d'Étampes était similaire à celui des verrières[2].

* * *

La conclusion de notre étude comparative est que le peintre d'Étampes ne s'est pas donné beaucoup de mal pour composer son œuvre : au point de vue de l'arrangement, celle-ci manque d'originalité. L'artiste a suivi une donnée, traditionnelle depuis plusieurs siècles dans la sculpture et la peinture religieuses. Ses principaux personnages étant mis en place selon un ordre qui lui était familier, et leur ayant donné à tous la même attitude immobile, il a changé les costumes. En cela il a fait preuve de son goût pour la « réalité », et il a même poussé loin ce sentiment puisque plusieurs visages sont

1. Voir notre étude, *L'ancien palais royal d'Étampes*, p. 17. Les dames représentées sur les sceaux, quand elles ne sont point à cheval, portent souvent sur leur poing un oiseau de chasse, mais il arrive aussi fréquemment qu'elles tiennent dans leur droite un bâton terminé par une fleur à plusieurs pétales, et cela sans être nécessairement des reines.

2. *La peinture histor. du palais royal d'Étampes*, pp. 19-20.

assez caractérisés pour être jugés comme des portraits ou de sérieux essais de portraits[1] : toutefois il y a manqué dans plusieurs cas comme dans celui de la housse du cheval signalé ci-dessus.

Le goût du réalisme n'était point nouveau au commencement du XIVe siècle; quand on a fait la part de la tradition parfois voulue, nécessaire à cause de l'idée religieuse qu'il n'était point permis d'altérer, il se montre encore bien vivace durant toute la première partie du Moyen Age : n'éclate-t-il pas jusque dans cette grande œuvre de broderie connue sous le nom de tapisserie de Bayeux? C'est, disons-nous, la tradition qui souvent entrava les essors; on s'imagine difficilement aujourd'hui quelle fut sa puissance. Elle était le principe écrit par l'Église en tête sur la table de ses lois. C'est bien probablement la tradition sigillographique qui a donné l'idée au peintre d'Étampes ou à son commettant de représenter la reine à cheval : il était d'usage de représenter ainsi sur les sceaux les suze-

---

1. Il est curieux de constater l'état d'esprit des gens du Moyen Age qui trouvaient très ressemblants les grossiers portraits que leurs épouses ou leurs filles brodaient pour eux. On en trouve des exemples dans la littérature dès le XIIe siècle, tel celui-ci découvert par Francisque Michel avec plusieurs autres :

Si avoit pourtraite l'ymage
Monseingneur Gauvain en ce bort...
Com il s'armoit et desarmoit.
Si proprement avoit pourtraite
L'ymage à lui et semblant faite,
Que nulz homs du Mont n'i fausist
A lui connoistre, qui veist
La pourtraiture et lui ensemble :
Si très finement le resemble.

(*Roman de Perceval,* Bibl. nat., ms. français 12577, fo 87vo, — cf. Franc. Michel, *ouv. cité,* t. II, p. 354.)

raines ou autres grandes dames. Mais la tradition même est une des expressions du goût inné des artistes pour l'exactitude. Quand ceux-ci se croient bien informés par la tradition, ils se font un devoir de la perpétuer, et c'est ce qui nous vaut le type antique, si longtemps immuable, de la Vierge Marie. Quand les artistes au contraire n'ont point une tradition pour les guider, quand ils sont obligés de créer, alors ils regardent autour d'eux, ils copient ce qu'ils voient dans la vie et se montrent observateurs de leur temps. Ce sentiment-là nous a valu, par exemple, les peintures où figurent des chevaliers, et qu'on serait tenté de prendre pour des scènes historiques, si l'on ne savait que les preux s'appellent saint Georges, et les rois, Balthazar, Melchior, Hérode, Salomon, David, etc.[1]

Où l'artiste d'Étampes a peut-être fait preuve

---

1. Exemples dans les églises de Mazerier et d'Ébreuil (Allier), de Poncé (Sarthe), de Sainte-Marie du Carmel à Famagouste. Par contre, il existe sans doute des peintures non religieuses comme au château de Cindré (Allier), dans la tour de Pernes (Vaucluse), et dans la chapelle de Saint-Magol à Le Veurdre-la-Baume (Allier). — On a signalé également des chevaliers dans les peintures de la cathédrale de Clermont, qui seraient du temps de Louis IX; et dans l'église d'Artins (Loir-et-Cher). Dans l'ancienne église de Blanzac-Cressac (Charente) devenue temple protestant, se trouve une assez longue série de scènes peintes au XIIe siècle. La plus importante parmi celles-ci représente des chevaliers poursuivant des ennemis : elle a été étudiée avec soin par M. de La Martinière dont les conclusions furent récemment rapportées à la Société nationale des Antiquaires de France par M. Philippe Lauer. Cette scène rappellerait le souvenir d'un fait d'armes accompli par un seigneur du lieu, en 1163, dans un cambat contre les Sarrazins. Le rapprochement est assez vraisemblable, mais cependant il y a contestation notamment au sujet des armoiries peintes sur les écus. — En Angleterre, la peinture était florissante au commencement du XIVe siècle, et on exécuta à l'abbaye de Westminster des œuvres religieuses auxquelles on mêla pourtant un couronnement d'Édouard le Confesseur, roi des Anglo-Saxons (Henry Marcel, dans

d'originalité, c'est dans la façon dont il a présenté les personnages de second plan, ces chevaliers que nous avons cru pouvoir identifier avec le frère et les fils de Philippe le Bel[1]. A cause des trois jambes de chevaux qui se mêlent aux jambes du cheval de la reine, nous avions cru tout simplement que les chevaliers étaient là en cavaliers, et nous ne pouvions expliquer la sorte de barrière jaunâtre qui s'interpose entre ces derniers et la souveraine[2]. Mais M. Marcel Magne, — qui fut chargé par M. le ministre des Beaux-Arts d'exécuter un relevé de la peinture d'Étampes, — nous a suggéré que les chevaliers pouvaient être montés dans un char[3].

Voici pour notre part comment nous comprendrions la scène. Il ne s'agirait pas, bien entendu, d'un char pour la course ou le combat, mais d'un char de triomphe ou plutôt de cérémonie[4]. Malgré

---

l'*Histoire de l'Art*, t. III, p. 310). Dans ce cas, la peinture n'aurait pas été contemporaine de l'événement puisque Édouard est mort en 1066. — A la fin du XIVe siècle, on a dû fabriquer des tapisseries de haute lisse représentant des épisodes historiques : les inventaires des ducs de Bourgogne en font mention.

1. Pour ajouter à l'iconographie de ces princes, rappelons que le ms. lat. 13836 de la Bibl. nat., aux fos 120, 131 et 131vo, offre des lettrines où figurent Philippe le Bel, Louis X le Hutin et Philippe V le Long (cf. Couderc, *ouv. cité*, pl. XII).

2. Sans l'existence des chevaux, nous aurions proposé de voir une tribune comme il s'en rencontre dans les miniatures qui sont réservées à des personnages de haute importance. Exemples : Bibl. Nat., ms. fr. 111, fo 154vo; — *Psautier de Jeanne II, reine de Navarre*, fos 100vo et 106vo (Collection H. Yates Thompson, ms. présumé écrit vers 1330).

3. Voir notre étude, *L'anc. pal. roy. d'Étampes*, p. 18.

4. Il n'y a pas de doute que le char antique s'est perpétué par la tradition artistique sinon dans l'usage. On en trouverait d'assez nombreux exemples dans les miniatures, dans les vitraux et même les objets ciselés ou sculptés. Le grand coffret en ivoire du Trésor de Sens, attribué au XIIe siècle, en montre justement plusieurs. Comme chars de triomphe ou

l'absence de semblables figurations dans les manuscrits, nous ne pensons pas l'hypothèse invraisemblable, et voilà encore une question bien faite pour accroître l'intérêt déjà si grand que l'on doit porter à la peinture d'Étampes.

N'a-t-on pas dernièrement encore affirmé la multiplicité des œuvres peintes au Moyen Age dans l'Ile-de-France, et en même temps la rareté de celles qui subsistent? C'est M. le comte Paul Durrieu qui exprimait fortement cette opinion, avec sa compétence irrécusable, aidée d'une éloquence chaleureuse, en prenant possession de la chaire de président, devant la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, le 11 mai 1909. M. Durrieu disait : « ... Je me suis occupé d'une manière toute particulière de l'histoire de la peinture française au Moyen Age. Or dans cette histoire, Paris tient une place immense; et en retraçant les destinées de l'art du pinceau chez nos aïeux, sans cesse j'ai été amené à magnifier la capitale de la France... Il n'en est pas de Paris comme d'autres cités plus privilégiées,... où les preuves d'une antique vitalité artistique éclatent partout. A Paris, vous pouvez pénétrer dans toutes les églises, entrer dans les rares édifices civils qui aient subsisté du Moyen Age ou du début de la Renaissance; nulle part vous n'y trouverez de peintures murales, j'entends de peintures formant tableaux, ou tout au moins renfermant des figures,

---

autrement, les plus beaux manuscrits du commencement du xve siècle en contiennent également, toujours à quatre roues (*Belles heures de Jean de France, duc de Berry*; — *Les Antiquités Judaïques de Josèphe*; — *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*).

qui soient antérieures au XVIe siècle. La visite des musées semble même trahir une indigence analogue... L'impression première apparaît donc nettement défavorable à la thèse que je soutiens, que Paris a été l'un des foyers de l'art de la peinture au Moyen Age. Mais c'est, hélas! que les vieux Parisiens n'ont pas su conserver leurs richesses, que trop souvent la capitale a été en proie à cette abominable rage de la destruction qui semble presque être, chez les Français, un vice de race, et que nous voyons malheureusement se perpétuer encore de nos jours... Oui, la destruction a été terrible, sauvage presque totale. Mais il reste les documents écrits; il reste aussi le trésor incomparable des miniatures de manuscrits; et de ces sources d'informations découle toute une série de preuves de la suprématie de Paris et de son rôle capital au point de vue que je vous signalais[1]. »

Il serait oiseux de vouloir prouver que la peinture d'Étampes, placée dans la grande salle du palais royal d'une des principales villes du Domaine, possède, avant toute étude critique, la même valeur d'intérêt que si elle avait été découverte dans quelque recoin du Palais de Justice de Paris. Elle est un des derniers vestiges, et peut-être le plus important, de cette école de Paris au XIVe siècle dont M. Durrieu a raconté tout à la fois la splendeur passée et le presque néant actuel[2].

---

1. *Bulletin de la Société de l'Hist. de Paris et de l'Ile de France*, t. XXXVI (1909).

2. Voir nos études : *La peinture hist. du palais royal d'Étampes*, p. 29-31; et *L'Ancien palais royal d'Étampes*, p. 5-7.

Quant au parement de Sens, que nous avons lié dans cette étude au sort de la peinture d'Étampes, nous espérons qu'on nous saura gré d'avoir attiré sur lui l'attention en démontrant qu'il devait probablement, lui aussi, appartenir à l'école de Paris.




SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DU GATINAIS
HISTOIRE
du
GATINAIS
ANTIQUITÉS
D'ÉTAMPES
MDCCCLXXXIII
Paul Fouché

ŒUVRES D'ART DIVERSES

DISPARUES OU EXISTANTES

DANS LES

ÉGLISES D'ÉTAMPES

ET PRINCIPALEMENT

DANS L'ÉGLISE NOTRE-DAME

Sculpture, Orfèvrerie
Cloches, Tissus, Peinture, Vitraux

RAPPORT

PRÉSENTÉ A LA

Commission Départementale des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise

PAR

Louis-Eugène LEFÈVRE
Membre de la Commission

PARIS
Alphonse PICARD et Fils, Editeurs
Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'Ecole des Chartes
RUE BONAPARTE, 82
—
1912

ŒUVRES D'ART DIVERSES

DISPARUES OU EXISTANTES

DANS LES ÉGLISES D'ÉTAMPES

ŒUVRES D'ART DIVERSES

DISPARUES OU EXISTANTES

DANS LES

ÉGLISES D'ÉTAMPES

ET PRINCIPALEMENT

DANS L'ÉGLISE NOTRE-DAME

Sculpture, Orfèvrerie
Cloches, Tissus, Peinture, Vitraux

RAPPORT

PRÉSENTÉ A LA

Commission Départementale des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise

PAR

Louis-Eugène LEFÈVRE
Membre de la Commission

PARIS
Alphonse PICARD et Fils, Editeurs
Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'Ecole des Chartes
RUE BONAPARTE, 82

1912

INTRODUCTION

Au mois de Janvier 1906, au lendemain du décret de Séparation des Eglises et de l'Etat, j'ai publié (1) quelques renseignements nouveaux concernant plusieurs objets mobiliers appartenant à l'église Notre-Dame d'Etampes. Voilà le point de départ du présent travail. Depuis, les dossiers d'où les premières notes furent extraites se sont amplifiés, d'autres sont venus s'ajouter à eux, d'autant plus nombreux que, ayant jeté un regard sur le passé, je l'avais trouvé magnifique et n'avais pu dès lors m'en désintéresser. La richesse de l'église Notre-Dame n'ayant été qu'un résultat de la prospérité de la ville tout entière, les autres paroisses ou chapelles furent en même temps favorisées de largesses. Mon enquête, que j'offre aujourd'hui à la Commission des Antiquités de Seine-et-Oise, s'est donc étendue d'une façon générale pour constituer une étude d'ensemble, sans que, faute de temps, je me sois astreint en toutes circonstances à entrer minutieusement dans le détail des églises secondaires. D'ailleurs, les objets qui faisaient l'ornement de celles-ci, furent détruits ou ont disparu de la même façon que dans l'église Notre-Dame, et les renseignements à leur égard font le plus défaut : le champ de mes investigations se trouva donc forcément limité.

C'est pourquoi il est inutile que j'énumère ici les nombreuses chapelles qui étaient parsemées dans la ville et dont souvent il ne reste pas une pierre. Mais il est nécessaire de rappeler l'origine des églises principales. *Saint-Martin* fut fondée très probablement dans les temps mérovingiens au plus tard, car c'est le seul endroit

(1) Dans le Journal l'*Abeille d'Etampes.*

où peut avoir été située la principale église du *pagus stampensis :* au début du XIIe siècle, elle était collégiale quand elle fut donnée par le roi aux religieux de l'abbaye de Morigny ; — *Saint-Pierre* (détruite), d'origine carolingienne, appartenait à l'abbaye de Saint-Benoit-sur-Loire ; — *Notre-Dame*, fondée par Robert-le-Pieux, vers l'an mille, à la place d'une chapelle, portait le titre de royale : d'abord paroissiale, puis paroissiale et collégiale, puis collégiale seulement, elle redevint bientôt collégiale et paroissiale et ne perdit ses chanoines qu'à la Révolution ; — *Saint-Basile* fut élevée vers 1020, en partie par le roi Robert, comme chapelle paroissiale de Notre-Dame ; — *Saint-Gilles* doit avoir remplacé au XIIe siècle une ancienne chapelle sous le vocable de *Saint-Aubin* quand, avec Saint-Martin, elle devint propriété de l'abbaye de Morigny par la grâce du roi ; — *Sainte-Croix* (détruite), fut fondée collégiale par Philippe-Auguste, en 1184 (1).

L'abbaye de Morigny, que je viens de mentionner deux fois, sera souvent en question au cours de cet ouvrage. Force m'est donc de parler de ses débuts légèrement controversés.

L'abbaye de Morigny-lès-Etampes a joué un très grand rôle dans la ville et dans toute la région pendant le Moyen-Age et surtout au XIIe siècle. Elle se dressa en rivale de la collégiale Notre-Dame, notamment au sujet des sépultures, et cette question fut longtemps cause d'agitation. Les moines installés dans le voisinage, au bourg d'Etréchy, espérèrent longtemps supplanter les chanoines dans leur propre église et, n'y arrivant pas, s'établirent à Morigny, à deux kilomètres de l'objet de leur convoitise, vers 1090. Ils furent beaucoup aidés par les gens d'Etampes, notamment par un seigneur nommé Anseau, fils d'Arembert (2) et aussi par le roi Philippe Ier.

---

(1) Fleureau. *ouv. cité ci-dessous*; on peut consulter aussi notre étude, *Etampes et ses monuments aux* XIe *et* XIIe *siècles. Mémoire pour servir à l'étude archéologique des plus anciens monuments étampois*, Paris, A. Picard, 1907, extrait des *Annales de la Société archéologique du Gàtinais.*

(2) *La Chronique de Morigny*, publiée par Léon Mirot, Paris, 1909, p. 2. — D'après M. Joseph Depoin, il était chevalier de Hugues du Puiset. (*La chevalerie étampoise. Les chevaliers et les vicomtes d'Etampes sous Philippe* Ier *et Louis VI*, extrait du *Bulletin de la société archéologique de Corbeil et d'Etampes*, 1910, p. 3 , Anseau eut un fils, Garsadon, qui fit donation a

Pour remplir ma tâche, il me faudra avoir recours aux anciens textes.

Les archives de l'église Notre-Dame ont été depuis nombre d'années considérablement négligées ; on se demande même où elles se trouvent. Aussi je me vois obligé d'en parler surtout au passé. Dire qu'elles furent jadis une vraie mine de documents, c'est un fait dont personne ne saurait douter. Son cartulaire est devenu un des éléments utiles de l'histoire de France pour la période des XIe et XIIe siècles ; car en effet, à défaut des diplômes originaux, des copies anciennes réunies dans un registre, ont été sauvées (1). Aussi, lorsque tout était encore dans l'ordre, plusieurs auteurs laborieux et sagaces ont publié des ouvrages, ou en tout cas ont écrit des notes qui depuis ont été imprimées, dans lesquels je puiserai des informations utiles (2).

Le plus important ouvrage auquel je devrai avoir recours est le livre du barnabite étampois Dom Basile Fleureau achevé d'écrire en 1667 (3), ou vers cette date.

---

l'abbaye de la terre de Gomerville, une fille qui épousa un chevalier étampois, Bovard, fils de Pierre, et, semble-t-il, une autre fille, Adeline qui fut enterrée à Morigny (*Chronique*, p. 19, 40 et 41). Il contribua non seulement à l'acquisition des terrains de l'abbaye, mais encore fut leur premier donateur quand il s'agit de construire l'église de Saint-Germain-lès-Etampes, qui fut la paroisse de Morigny (*Ibid.*, p. 10 et 4). Dans la première partie de la chronique il est nommé seulement comme *bienfaiteur* ; dans la seconde partie on le distingue par des citations spéciales et par le titre de fondateur (*Ibid.*, p. 19, 40, 41). Je ne pense pas qu'on puisse bien exactement le considérer comme le fondateur de l'abbaye de Morigny.

(1) Publié par M. Alliot, *Mémoires de la Société archéologique du Gâtinais* 1887.

(2) La bibliothèque de l'église Notre-Dame fut brûlée en 1562 (Voir ci-dessous, p. 5, note 2) : elle contenait des livres de droit et de médecine, outre des livres des Saintes-Ecritures, bien entendu, et probablement aussi des ouvrages très variés. Dans le compte de fabrique de 1515, j'ai relevé l'achat « d'un missel en papier », pour servir à l'autel du chœur, ainsi qu'une peau de mouton pour le recouvrir, au prix de 42 sous parisis ; on a également payé 2 sous 8 deniers parisis 2 deniers tournois à un *écrivain*, « pour avoir faict en lettre d'or et d'argent le titre, des bulles et pardons, envoyées par Mess^e Estienne Asselin, qui sont de douze cardinaux », (Ouv. cité plus bas, p. 112 et 113).

(3) *Les Antiquitez de la ville et du duché d'Estampes avec l'histoire de l'abbaye de Morigny, et plusieurs remarques considérables qui regardent l'Histoire géné-*

Ensuite j'utiliserai un petit livre de 57 feuillets, imprimé en 1610, et dont un seul exemplaire conservé à la Bibliothèque Mazarine (nº 32245), est actuellement connu. Il fut publié sous les initiales H. B. T., cachant trois personnages : 1º Dom Hardy, religieux de Morigny ; 2º Louis Bastard, chanoine de Notre-Dame, ancien chartreux; 3º Thirouyn, chanoine de Notre-Dame, plus tard curé de Saint-Basile d'Etampes. En s'occupant uniquement des Saints martyrs patrons d'Etampes, ces auteurs nous ont appris quelques faits intéressants (1).

Le livre de H.B.T. a été très intelligemment résumé en partie par un avocat au bailliage d'Etampes nommé Pierre Plisson (†. 1695), dans une sorte de grand mémoire qu'il a lui-même intitulé *Rapsodie*. Mais outre les extraits en question, le mémoire en contient un grand nombre tirés des registres municipaux et c'est aussi une sorte de journal rempli de renseignements qu'on chercherait vainement ailleurs. Le tout a été publié par M. Charles Forteau (2).

En 1866, le curé de Notre-Dame, l'Abbé Bonvoisin, a publié lui aussi une petite brochure de 127 pages sur les Saints patrons d'Etampes, et quelques-uns de ses renseignements, puisés directement dans les archives de son église, apportent des confirmations et même quelques détails inédits (3).

---

rale de France, Paris, 1683, in-4º. — La date de 1667 nous est fournie par Fleureau lui-même qui l'a inscrite à l'avant-dernière ligne de son livre : « en cette présente année 1667 », dit-il. Il serait mort en 1674.

(1) *La Vie Martyre, Translation et Miracles des Martyrs Saints Can. Cantian et Cantianne leur sœur, les corps desquels reposent enchâssez en l'Eglise collégiale de nostre Dame d'Estampes, le tout tiré des archives de la dicte Eglise par H. B. T. Estampois, avec consentement des sieurs dudict chapitre. A Paris, chez Martin Vérac, Imprimeur et Libraire, rue Judas, à la Navette*, 1610, in-8º. — Cet exemplaire unique a été découvert par l'Abbé Bonvoisin, qui nous a également fait connaître les noms des auteurs d'après Ch. Jacob (*La Vie des trois martyrs Cant, Cantiant et Cantianne*, Orléans, 1748, in-12), dans un article de l'Abeille d'Etampes du 5 août 1876.

(2) *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1909. Plisson, mal informé, croyait que le livre de H. B. T. avait pour auteur un avocat du roi nommé Simon Chauvin : on s'explique cette erreur si Chauvin a fait payer les frais de l'édition. Le fils de celui-ci, Jean Chauvin, fut lui-même l'auteur d'une plaquette, *Opuscules chrétiennes* ; et il était connu de Plisson (*Ibid.*, p. 195).

(3) *Notice historique sur le culte et les reliques des Saints Martyrs Cant, Cantien et Cantianille, patrons de la ville d'Etampes*, Versailles, 1866, in-16.

Les ouvrages que je viens de citer, si remplis de détails, si consciencieusement rédigés qu'ils soient, ne valent pourtant pas, pour le but que je poursuis, de bons inventaires, et ne peuvent remplacer les registres manquants des comptes de la fabrique. De ces registres, nous en possédons un petit, celui qui concerne les recettes et les dépenses pour les années 1513-1514-1515. Il a été publié par M. Maxime Legrand, et c'est le document qui nous renseigne le mieux et fort à propos (1). Il est en effet de la fin du Moyen Age et rapporte tous les travaux d'art exécutés pendant une période d'activité remarquable, avant les séjours désastreux des Huguenots de l'armée du prince de Condé, en partie composée de reitres allemands, sous les ordres de Duras, durant les années néfastes de 1562 et 1567 (2).

Pour ce qui est des inventaires, ceux que nous possédons sont déjà modernes, inventaires dédaigneux et venus trop tard, au

---

(1) *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1907. Le manuscrit appartenait à M. Eugène Dramard, l'auteur regretté de plusieurs ouvrages d'érudition et de bibliographie; il doit avoir été soustrait et par là même presque miraculeusement sauvé, au cours du XIX[e] siècle, en raison de l'intérêt un peu exceptionnel qu'il présentait. En outre, je pense que l'on n'a pas fait à Etampes tout ce qu'il fallait pour retrouver et mettre à la portée des érudits les documents du même genre qui doivent encore subsister. De même les archives notariales n'ont jamais été fouillées. Il y a là sûrement — si toutefois, comme je le crains pour certains cas, la destruction n'a pas causé de grosses lacunes, — une documentation précieuse dont personne n'a encore profité. Celui qui s'attacherait à la besogne de rechercher et dépouiller les archives les plus anciennes d'Etampes, ne perdrait pas son temps.

Commencerait-on par faire l'histoire et l'inventaire, cela serait déjà bien précieux. Voici à ce propos un renseignement trouvé par M. Forteau dans les registres paroissiaux de l'église Saint-Gilles. Marin Plisson, curé, fils de l'auteur de la *Rapsodie*, a noté le 1[er] janvier 1693 qu'il y a dans la sacristie de son église une armoire fermée à trois clefs où se trouvent cinq grands sacs de toile renfermant les titres de la fabrique; dans l'un d'eux sont conservés les titres de la franchise du marché Saint-Gilles. Une copie de cette charte sur parchemin, collationnée à l'original le 6 décembre 1558 était conservée encore en 1836 dans les Archives municipales (Maxime de Montrond; Essais historiques sur la ville d'Etampes, Etampes-Paris, 1836, t. I, p. 88, note).

(2) Devant, plusieurs fois au cours de ce mémoire, m'en référer aux faits connus de ces événements, je prends le parti de dire sans plus attendre ce que nous en savons. Le récit le plus complet n'est pas suffisamment explicite à mon gré, mais nous devons nous en contenter; c'est un procès-verbal de translation de reliques daté du 27 mars 1570 dont voici le passage intéressant, d'après le

temps de la Révolution ou peu avant celle-ci, et dont le bruit argentin qu'ils évoquent résonne funèbrement comme un glas ; MM. Bigault de Fouchères (1) et Léon Marquis (2) les ont transcrits avec soin quand ils les ont rencontrés.

Il y a un seul renseignement mais important à extraire du laconique et court journal d'une femme du peuple ou petite bourgeoise bien avisée, Catherine Branchery (3), marchande de son et de remoulage, qui a noté les événements entre ses comptes de ménage et les prix instables de sa marchandise.

Enfin, nous avons plusieurs petits marchés passés par des particuliers avec des tombiers parisiens, et un seul important, celui-ci

---

rapport probablement copié mot à mot par Pierre Plisson : « Maitre Laurent Boitron.. a translaté et mis en autre châsse plusieurs saintes reliques qui, dès l'an 1531, avaient été translatées et mises en châsse par... Jean Quichard,... entre autres le bras de monsieur Saint Jean Chrysostôme, les chemises et linges des benoits Corps saints, monsieur Saint Can, monsieur Saint Cantien, et madame Sainte Cantienne, plusieurs os et saintes reliques qui furent au mois de novembre 1562, tirées et ôtées tant de ladite châsse que d'un coffre en façon de layette auxquels étaient le bras de saint Jean Chrysostôme, par les hérétiques huguenots, lesquels brûlèrent la dite châsse, les chaires de la dite église, rompirent les images, abattirent les orgues, brûlèrent le livre à chanter, les livres de la librairie de ladite église tant de la Sainte Ecriture, droit civil que médecine, emportèrent les calices tant d'or que d'argent, chapes, chasubles et autres... (sic) linges et tous autres ornements servant à ladite église qui était aussi bien décorée et fournie qu'église qui fut en ce royaume »... (*Rapsodie, ouvrage cité*, p. 198). Mon avis déjà exprimé (*Le Portail royal d'Etampes*, 2e édition, Paris 1908, p. 12) est que l'on a souvent attribué aux Révolutionnaires de 1793 des méfaits dont les gens de la nouvelle religion furent coupables en 1562 ; mais, faute de documents très précis, les esprits les mieux avertis, les plus impartiaux, ont parfois la plus grande difficulté pour faire sûrement le partage des responsabilités.

Au surplus, avant les Protestants, les Anglais, en 1367 et surtout en 1370, se livrèrent à des pillages dont nous ne pouvons pas non plus déterminer exactement l'importance et la nature. Fleureau à qui nous devons ces renseignements sommaires ajoute pourtant : « Il y a des mémoires dans les archives de Sainte-Croix d'Etampes, qui portent qu'ils ruinèrent cette église. » C'est à cette époque que l'église Notre-Dame fut entourée de fossés et servit de forteresse aux habitants. (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 96-98.)

(1) *Tablettes historiques d'Etampes et de ses environs*, Etampes. 1876, in-8°.

(2) *Les Rues d'Etampes et ses monuments*, Etampes, 1881, gr. in-8°.

(3) Publié par M. Maxime Legrand : *Vieux souvenirs étampois. Le journal d'une bonne femme d'Etampes pendant la Révolution*. Etampes, 1893, in-12.

passé par la fabrique de Notre-Dame avec un maître fondeur en cuivre nommé Gilles Jourdain en 1533 : ce dernier document a été récemment découvert par M. Maurice Roy qui eut souvent de semblables bonheurs mais aussi de beaucoup plus grands quand il mit la main sur les marchés du tombeau de François Ier et de la chapelle du château de Vincennes (1). Je ne saurais trop remercier M. Roy pour l'obligeance qu'il a eue de me communiquer sa découverte et de me permettre d'en parler ici.

(1) Ces marchés furent publiés dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*. Celui qui nous concerne le sera dans les *Annales de la Société archéologique du Gâtinais* avec des explications complémentaires dont je dois fournir une part. Voir ci-dessous, chap. III.

I

SCULPTURE

(PIERRE ET BOIS)

La ville d'Etampes, au point de vue de la sculpture monumentale, paraît s'être maintenue raisonnablement à son rang durant tout le Moyen âge et la Renaissance, eu égard au rôle d'abord important, puis ensuite effacé, qu'elle a joué dans le domaine royal : elle ne marque ni supériorité exceptionnelle, ni non plus infériorité notoire. Sans doute, il ne faut pas toujours en accorder le mérite aux habitants. Il est équitable de faire une grosse part au goût, à la piété ou à la vanité des rois et des princes seigneurs. Aussi, à défaut d'évêques, Etampes eut des abbés, voire même de simples chanoines, qui furent de hautes personnalités et dont l'influence n'a pas manqué de se faire sentir.

Abondamment pourvue d'églises et de chapelles dès l'époque romaine, elle n'eut pas l'occasion de se distinguer beaucoup dans l'ornementation sculpturale, durant les périodes qui suivirent. La liste de ses monuments intéressants est néanmoins très respectable. On connaît le vieux portail de Saint-Basile, le portail à statues-colonnes de Notre-Dame, objet d'une haute curiosité, le tympan provenant de l'église Saint-Pierre, le portail occidental de Notre-Dame, les débris du portail de l'église Sainte-Croix, et les fragments remarquables du grand portail de l'église abbatiale de Morigny. Les tardives constructions de chapelles et de jolies voûtes dans les églises de Saint-Basile et de Saint-Gilles, attestent encore que l'on savait faire bien les choses quand l'occasion s'en présentait.

Enfin la Renaissance nous a laissé le clocher de Saint-Martin, inachevé seulement pour des raisons majeures, la façade méridionale aux détails peu nombreux mais amusants de Saint-Basile, le grand logis de Saint-Yon, la petite porte classique de l'ancien Dortoir des Pauvres, datée 1559, et les charmants manoirs princiers d'Anne de Pisseleu et de Diane de Poitiers qui portent aussi

des dates, 1538 et 1554, sans compter tout ce qui a pu être détruit par les incendies de guerres successives et même par les canons de Turenne en 1652.

Enfin puisque nous parlons sculpture et que l'année 1554 vient d'être évoquée, il est impossible de ne pas rappeler le passage ou le séjour mystérieux de Jean Goujon à Etampes, qui se trouva, un jour de Septembre 1555, emprisonné dans cette ville par ordre du bailli ; nous ignorons le motif de cette rigueur aussi bien que celui de la venue de l'artiste à Etampes ; d'ailleurs il resta après comme devant architecte et sculpteur du roi (1).

STATUES-COLONNES DES APÔTRES PIERRE ET PAUL. — On voit dans une chapelle de l'église Notre-Dame, deux grandes statues de la première moitié du XIIe siècle (2) prises dans la construction et qui appartiennent incontestablement à la sculpture monumentale. Néanmoins un décret précautionneux les ayant classées parmi les objets mobiliers, elles font maintenant partie de la matière dont je me suis imposé l'étude. Elles sont d'ailleurs d'une haute importance, et je crois devoir fournir ici à leur égard quelques renseignements (3).

Les deux statues doivent provenir du portail méridional qui était une porte royale, et ont dû en être enlevées dès le XIIe siècle, au moment de la construction du croisillon sud, quand une partie du portail fut recouverte par le nouveau mur. Elle furent presque immédiatement utilisées pour l'ornementation d'une chapelle que l'on transforma à ce moment. Comme ces statues faisaient corps avec une grosse colonnette, on les fit servir pour les colonnettes nécessaires au support des arêtes d'ogives.

Nous savons le nom de la chapelle, car le roi Saint-Louis la dota d'une chapellenie en l'honneur de saint Pierre (1255), et Louis Ier

---

(1) Henri Stein, *Jean Goujon et la maison de Diane de Poitiers à Etampes, Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1889.

(2) Notre opinion fortement motivée est que le portail auquel elles appartinrent fut érigé entre 1120 et 1130 ; elles sont un peu postérieures, mais ne sauraient avoir été sculptées longtemps après 1130.

(3) J'ai fait devant la Société archéologique d'Eure-et-Loir, le 14 Septembre 1905, une conférence en partie consacrée à ces deux statues. (*Bulletin bimestriel, Procès-verbaux, Janvier* 1906, p. 82.) Depuis j'ai publié à leur sujet des notes succinctes (*Le Portail royal d'Etampes*, 2e édit., Paris, Alph. Picard, 1908, p. 28-39). Cependant les notes ne représentent qu'une petite partie de l'étude que nous avons faite et qui est restée inédite. Nous comptons la publier prochainement.

d'Evreux d'une seconde chapellenie, en désignant cette fois saint Pierre et saint Paul (1312) (1).

Les indications sont d'une grande utilité car les statues ont des attributs qui ne sont pas habituels. Saint Pierre tient bien les deux clefs traditionnelles dans sa main droite, mais dans sa main gauche il porte un objet imprécis qui reste hypothétique. A mon avis, c'est une sorte d'édicule creux qui rappelle les dais des statues du XII[e] siècle, et ceux-là mêmes qui abritent nos deux statues en question ; légèrement mutilé à sa partie supérieure, l'édicule devait comporter une tour. Si, selon nos connaissances, les dais et toutes les images du même genre symbolisent la Jérusalem céleste, il faudrait voir ici la Ville dont les clefs de saint Pierre pouvaient seules faire obtenir l'entrée aux pécheurs.

Si l'édicule visible est le dais d'une chaire que nous ne pouvons distinguer parce que l'apôtre la cache dans sa main, l'objet serait alors sans doute le siège papal auquel saint Pierre a laissé son nom.

Saint Paul tient un bâton terminé par une croix, et de plus il a un nimbe crucifère, mais, à mon avis, c'est parce que le nimbe a été retaillé au XIX[e] siècle. Le bâton ou le long sceptre se retrouvent entre les mains de presque toutes les statues restées au portail ; quant à la barre qui forme la croix à la hauteur de la poitrine, elle est aujourd'hui en plâtre, car les statues ont été mutilées, et même entièrement décapitées : les têtes que portent actuellement les statues sont modernes. J'ajoute que saint Paul repose sur un monstre, sorte de chien à une tête ayant deux corps : c'est la seule statue du portail ayant un support de ce genre ; toutes les autres, y compris la statue de saint Pierre, sont sur des supports très spéciaux à qui j'ai donné le nom de *semelles* parce qu'ils ont véritablement cette forme.

L'autre particularité des deux statues consiste dans un détail de sculpture. Les plis des draperies, nombreux, profonds, parallèles qui constituent en partie ce que l'on a appelé le style byzantin, sont ici interrompus de distance en distance par un *accident* : les arêtes extérieures des plis ont, à des places choisies avec soin pour réaliser un effet d'ensemble, une sorte d'arrêt brusque et de déviation oblique. L'arête du pli traverse la ligne creuse pour aller rejoindre l'arête du pli voisin.

---

(1) L. Eugène Lefèvre, *Etampes et ses monuments aux* XI[e] *et* XII[e] *siècles. Mémoire pour servir à l'étude archéologique des plus anciens monuments étampois*, Paris, A. Picard, 1907, p. 142-143 (extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1907) ; Fleureau, *ouv. cité*, p. 340-345.

Ces *plis obliquants*, répétés de nombreuses fois, ne sont qu'à l'état embryonnaire sur l'une des statues restées au portail ; je les ai retrouvés parcimonieusement distribués sur une statue du portail de Chartres.

Bref, des faits énumérés et de beaucoup d'autres il résulte que les deux statues furent ajoutées au portail royal après celles qui y figurent encore actuellement. Elles sont postérieures aux statues similaires du portail royal de Chartres (1).

Pour plusieurs motifs, elles sont un document précieux pour l'histoire de la sculpture monumentale en France à ses tout premiers débuts : parce qu'elles sont une preuve des allées et venues du sculpteur qui a travaillé à Etampes d'abord, à Chartres ensuite, et qui est revenu à Etampes ; parce qu'elles sont l'œuvre intermédiaire entre les statues de Chartres de la première série et celles de la seconde série ; parce que, hormis des mutilations, elles sont conservées d'une façon surprenante (2) ; parceque, avec leurs *plis obliquants*, elles possèdent une particularité unique des plus curieuses et qui prouve la virtuosité étonnante de l'artiste.

PLATES-TOMBES, MONUMENTS FUNÉRAIRES. — Le zèle des Etampois s'est manifesté plus facilement, et, j'ajoute, abondamment, dans les objets sculptés d'un caractère personnel. Parmi ceux-ci les monuments funéraires, propices aux explosions de vanité, tiennent, cela va sans dire, une bonne place.

Quoique les plates-tombes appartiennent plus à l'art spécial de la gravure qu'à la sculpture proprement dite, et malgré que leur étude devienne parfois un peu fastidieuse, je ne me suis pas permis de les négliger. Nous saurons par celles des églises Saint-Martin, Saint-Gilles (3), et de Morigny ce que faisaient les bourgeois d'Etampes pour marquer la place de leur sépulture.

---

(1) Les statues de Chartres furent sculptées en deux séries avec un intervalle de temps qui a dû être de plusieurs années. C'est dans la première série que se trouvent les statues similaires à celles d'Etampes.

(2) Elles sont exceptionnellement en pierre dure, et profitèrent de leur abri dans l'église.

(3). Elles ont été publiées avec leurs inscriptions entières. Nous nous contenterons donc de les énumérer brièvement d'après nos devanciers :

A Saint-Martin, 8 dalles : 1° pierre mutilée du XIIIe siècle ; 2° Jehan Le Bas et sa femme, 1241 ; 3° Amauri, 1317 ; 4° Marie Cuissart, 1547 (œuvre du tombier P. Lemoyne) ; 5° Jehanne Gyraut, 1532 ; 6° les dames de Verrambroys, 1587 ; 7° Pierre Baudry et sa femme, 1621 ; 8° Joachim Le Clerc,

J'ai spécifié des plates-tombes parce que je ne crois pas à des monuments plus importants. Dans la primitive église de Saint-Martin, d'origine antique, peut-être a-t-on vu au fond de niches, alors qu'elle était occupée par un collège de chanoines, les tombeaux de quelques abbés, mais ceux-ci ne furent vraisemblablement que des ouvrages sommaires et assez grossiers: en tout cas, la collégiale devenue au XII[e] siècle simple prieuré de l'abbaye de Morigny et à ce moment reconstruite, ne nous a transmis que plusieurs dalles gravées dont l'une est l'œuvre d'un tombier parisien fort connu, P. Lemoyne.

A Saint-Gilles, église moins antique, paroisse de marchands, et d'aubergistes, l'occurrence est la même, toutefois les spécimens sont nombreux et quelques-uns ne manquent pas d'intérêt. On sait que la gravure des plates-tombes était dessinée d'après des modèles que possédait chaque atelier, et qui servaient indéfiniment; par conséquent les images représentées ne sont nullement les portraits des défunts.

La variété fait relativement défaut pour chaque époque, et les très grandes, les très coûteuses dalles étant plus rares sont naturellement plus appréciées, toute question épigraphique mise à part, De même on attache de l'importance à celles qui se distinguent par

---

1602. (Cf. Max Legrand, *L'église Saint-Martin d'Etampes et ses pierres tombales, Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1891.)

A Saint-Gilles, 20 dalles: 1° Jehan Brunard, 1500; 2° Oudin Hatte, 15.. (Oudin Hatte fut échevin en 1506-1507, d'après Plisson, *ouv. cité*, p. 25); 3° Jehan Lœc et sa femme, 1509; 4° Jean Gillet, 1583; 5° famille Chandelier, 1586; 6° Martine Cheron, femme Payen, 1614; 7° Jacques Houssu et sa femme, 1622 (provenant du couvent des Cordeliers); 8° Savinien Jolly et sa famille, 1622; 9° Jean Hatte, 1631; 10° Jean Foudrier et sa femme, 1640; 11° Claude de Laporte, prêtre, 1645; 12° Etienne Baudry et sa famille, 1652; 13° Nicolas Plisson et sa famille, 1652; 14° Pierre Cochery et sa femme, 1665; 15° Jean Hatte et sa femme, 1674 (cette pierre se rapporte au même personnage que la pierre n° 9, lequel était officier du roi et de l'échansonnerie de la reine); 16° Jean Renard et sa femme, 1686; 17° Jeanne des Forges, femme Pitouin, 1688; 18° Alexis Desforges et sa femme, 1692; 19° Alexis Cormier et sa femme, 1693; 20° cette pierre se rapporte aux mêmes défunts que la précédente. En outre, Léon Marquis a relevé, sur le registre de la paroisse, les détails concernant une vingtaine d'autres pierres tombales aujourd'hui disparues (L. Marquis, *ouv. cité*, p. 242-251; voir également Emile Travers, *Epitaphes d'hôteliers et enseignes d'auberges à Etampes*, *Bulletin monumental*, 1899; Ch. Forteau, article de l'*Abeille d'Etampes*, 13 juin 1906). La lecture de pierres tombales usées ou seulement très anciennes, est une opération délicate et je ne réponds pas de l'exactitude des noms ci-dessus.

quelque caractère exceptionnel, par exemple dans la technique. A Saint-Gilles, il y a deux grandes dalles dont les visages et les mains des personnages sont en marbre blanc incrusté dans la pierre grise, et gravés ensuite au trait comme de coutume : ce ne sont pas là vraiment des spécimens bien exceptionnels (1) ; je les cite surtout pour mémoire. J'attirerais plutôt l'attention sur la dalle funéraire connue sous le nom de Jean Brunard et de sa femme (15..), qui possède cette singularité : tandis que tout le reste du corps des défunts est dessiné par la gravure selon le procédé ordinaire des plates-tombes, les visages et les mains sont en relief dans un creux ; la dalle a partout la même épaisseur et pourtant le front, le nez, les joues, le menton font saillie ; l'artiste a creusé plus profondément les parties rentrantes, accusant au contraire les autres. Ce n'est donc plus là de la gravure au trait, mais de la véritable sculpture en bas-relief sur une pierre mince. Les spécimens de ce genre de technique sont assez rares (2) : je crois en avoir seulement rencontré jusqu'à présent un autre exemple dans l'église Sainte-Croix, à Bernay (Eure).

Toutefois ce procédé était loin d'être neuf, car il rappelle étonnamment celui employé par les Egyptiens sur les colonnes ou les murs de leurs temples (3); ceci concerne la façon de présenter le

(1) L'une de ces tombes est celle d'Oudin Hatte, que je crois bien avoir été restaurée, et l'autre celle de Jean Gillet (Juin 1583) ; celle-ci a été reproduite par Léon Marquis (*ouv. cité*, p. 256). M. P. Beaufils a publié un contrat passé en 1524, par Pierre Prisé, tombier de Paris, avec Louis Jourdain, cordonnier à Etampes, pour la fourniture d'une tombe à un personnage « en *façon de bourgeois* » dont le visage et les mains seront « d'*albâtre blanc* » ; la tombe devait être livrée à la fin d'août en l'église Saint-Basile d'Etampes. (*Conférence des Sociétés Savantes de Seine-et-Oise, à Etampes*, 1908, Etampes, 1909, p. 141). On pourra consulter aussi avec intérêt une autre étude du même auteur, *Etude sur les effigies des pierres tombales*, Paris, 1909, in-8°. M. Beaufils a également signalé un marché passé en 1524, entre Jean Lemoine, de Paris, pour la fourniture d'une tombe à Christophe Banouart et Guillaume Lambert (*Ibid*). Je crois que les tombes à incrustation de marbre se rencontrent surtout dans les environs de Paris (Saint-Sulpice-de-Favières, en Seine-et-Oise ; Vimpelles et Saint-Hillier en Seine-et-Marne ; Noyon, dans l'Oise, etc.) et plus rarement ailleurs (Saint-Omer, dans le Pas-de-Calais). C'est pourquoi je pense utile d'en signaler deux exemples dans l'église Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne.

(2) Il y a des exemples plus fréquents de dalles funéraires sculptées entièrement en relief, mais qui ne peuvent pas être comparées avec celle d'Etampes, puisqu'elles ne comportent aucune gravure dans leur technique.

(3) Il ne faut pas confondre ce procédé avec celui des artistes gallo-romains de Provence qui creusaient seulement un trait autour d'un relief ordinaire, pour accuser les contours et faire saillir plus fortement le personnage.

relief, mais le relief lui-même trouve son plus étonnant similaire dans les œuvres assyriennes. Nous ignorons si les artistes français du XVIe siècle ont inventé ou copié les manières en question : j'ai pensé qu'il était néanmoins curieux de faire un rapprochement que je crois tout nouveau.

Le chapitre de Notre-Dame, qui avait une vieille rancune contre les religieux de Morigny et qui de plus se trouvait lésé, lutta avec âpreté pour les empêcher de recevoir chez eux les dépouilles mortelles des habitants d'Etampes. Etienne de Garlande, chancelier de France, et Algrin d'Etampes, chapelain du roi et futur chancelier également, qui tous deux étaient chanoines de Notre-Dame et par conséquent personnellement intéressés, dirigèrent la campagne auprès de Louis VI, sans d'ailleurs réussir d'une façon absolue (1). En tout cas, si forte qu'ait pu être l'entrave mise à leurs droits de sépulture, les religieux ne donnèrent pas moins asile à des défunts séculiers venus un peu de partout. Ils reçurent notamment leurs premiers bienfaiteurs. Fleureau raconte avoir vu dans le cloître de l'abbaye quatre tombes imparfaitement conservées. La tradition prétendait que la première était celle d'Adeline, sœur ou fille d'Anseau (2) ; tout souvenir était perdu quant à la seconde ; la troisième passait pour être celle d'un étampois, chambellan de Philippe Ier, à qui Louis VI accorda en quelque sorte l'honorariat de sa charge. Il se nommait Vulgrin, ou Ougrin, comme écrit M. Joseph Depoin ; sa mère aurait occupé la quatrième tombe, ce qui est du reste conforme aux indications de la Chronique de Morigny (3). Vulgrin mourut en 1129 ou 1130, et

---

(1) *Chronique*, p. 27 ; Fleureau, *ouv. cité*, p. 486-493 ; L. Eug. Lefèvre, *Etampes et ses monuments aux* XIe *et* XIIe *siècles*, p. 10-11. — Les Cordeliers d'Etampes eurent dans le chœur de leur église une pierre tombale d'un évêque, le frère Jean d'Ardel, d'un ordre mineur, natif d'Etampes, qui fut évêque de Turrible et suffragant de Sens. Or ce religieux, ce prélat avait été enterré dans le cimetière paroissial, et c'est seulement à la suite d'une guerre, qu'il fut transporté au couvent (Fleureau, p. 407).

(2) Pour Anseau, voir ci-dessus, p. 3, et note 1. — Fleureau dit Adeline non fille mais sœur d'Anseau ; il y a en effet ambiguité dans le texte de la Chronique : Guarsadonius, Anselli nostri fundatoris filius, qui Jerusalem profisciens Cluse jacet, et Adelina soror illius, que in claustro nostro sita est,... » (*Chronique* p. 19-20). M. Léon Mirot a opté pour sœur de Garsadon (*Ibid.*, p. 2, note 2).

(3) Fleureau, *ouv. cité*, p. 475, 476 et 561 ; *Chronique citée*, p. 47. L. Eug. Lefèvre *Ibid.* p. 51 et 114. — M. Depoin croit Ougrin, fils de Gohard (*Godardus*) ou Guihard. bouteiller de Philippe Ier, lequel serait le fils d'un

sa première donation en faveur de l'abbaye est consacrée par un acte de 1106.

Ces quatre tombes ont disparu avec le cloître et tous les bâtiments de l'abbaye. Elles étaient trop anciennes pour avoir été couvertes par des statues de gisants ; elles devaient être composées de sarcophages très simples, peut-être abritées sous des enfeux.

Après cela, dans la liste assez longue des tombes d'abbés, dont Fleureau a pu lire les inscriptions ou rapporte seulement la tradition qui les concerne, je ne trouve plus qu'une énumération de plates-tombes (1) dont pas une ne subsiste. Il est clair que Fleureau s'est attaché surtout à noter, parmi les plates-tombes, seulement celles des abbés ou des membres de leurs familles, car il en existe actuellement plusieurs qui ne correspondent pas avec celles qu'il a citées. La plus belle porte les effigies de trois membres d'une famille Magnat décédés au milieu du XIVe siècle (2); une autre en

---

autre Guihard ou Rouhard d'Etampes. Cette famille aurait la même origine que celle des Le Riche de Senlis, qui eurent les mêmes charges dans la Maison du roi. Rouhaud (*Rotholdus*) fut le fondateur de la dynastie des bouteillers de Senlis (*La chevalerie étampoise, Les chevaliers et les vicomtes d'Etampes sous Philippe Ier et Louis VI*, extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil*, 1910, p. 1 et 6).

(1) 1° La tombe de Guillaume Ier (15e abbé, première moitié du XIIIe siècle) servait de marche pour descendre dans la salle du Chapitre ; 2° Nicolas Ier (17e abbé, 2e moitié du XIIIe siècle), est réputé avoir fait construire une chapelle apparemment en dehors de l'église et dédiée à Notre-Dame de Compassion : il fut enterré devant l'autel : son effigie était sur la tombe et déjà rompue au XVIIe siècle ; 3° Jean Baron (34e abbé, fin XVe siècle), enterré dans le chœur de l'église entre les deux pupitres ; 4° et 5° Tombe de frère Jean Hurault (35e abbé, commencement du XVIe siècle) en partie effacée : dans la même tombe furent enterrées cinq ou six autres personnes de sa famille, parmi lesquelles : Jean Hurault XII, seigneur de Boistaillé (abbé commendataire, mort en 1559 ou 1560), une fille du chancelier Michel de l'Hôpital, et André Hurault qui fut ambassadeur de Henri III et Henri IV, et fut même choisi par ce dernier pour aller recevoir Marie de Médicis à Marseille († 1607) : Fleureau a pu transcrire son épitaphe entièrement et décrire ses armes qui figuraient sur une dalle particulière ; 6° Louis Archambault (abbé commendataire, mort en 1644) enterré avec son père et sa mère sous une tombe de marbre noir. (Fleureau, *ouv. cité*, p. 532-556). — Fleureau cite une plate-tombe à écriture illisible placée dans la salle du Chapitre (p. 561), et une autre encore, très effacée, placée dans la nef et appartenant à un chevalier que l'on croyait à tort ou à raison être Charles de Chatillon, seigneur de Bouville (p. 560).

(2) M. Max. Legrand en a publié l'inscription et l'image. (*Etampes pittoresque, L'Arrondissement*, tome II, p. 833-834).

marbre noir, dont l'inscription est très effacée, porte la date de 1633 (1). Enfin, d'autres dalles complètement usées servent de pavement à l'entrée de l'église ou ont été relevées contre le mur de la façade, mais elles sont si complètement usées qu'elles n'offrent plus le moindre intérêt.

Enfin j'arrive à parler de grands tombeaux plus ornés, portant des statues. Fleureau a signalé celle d'un seigneur de la Bretonnière (2) qui était figuré armé, l'épée au côté et l'écu à ses armes sur la cuisse ; sa femme Blanche, morte en 1333, était sous une tombe voisine, et quoique Fleureau n'en dise rien, il est supposable qu'elle eut aussi sa statue funéraire. Ces deux tombes étaient placées dans la salle du Chapitre.

Mais sans doute il n'y eut jamais dans l'abbaye de Morigny de monuments plus importants que les deux tombeaux de Galéas de Salazar (3), mort le 9 Février 1522, et de sa femme, qui étaient placés en face l'un de l'autre dans une chapelle, ou plus exactement à l'extrémité d'un des bas-côtés du chœur. Fleureau les a décrits : ils

---

(1) *Ibid*, p. 835.

(2) Près d'Arpajon et Montlhéry (Seine-et-Oise), *ouv. cité*, p. 561.

(3) Galéas de Salazar était l'un des quatre fils de Jean de Salazar, un seigneur qui était venu de Navarre aider le roi Charles VII dans sa lutte contre les Anglais ; sa mère était Marguerite de la Trémoïlle, fille naturelle de Georges de la Tremoïlle, grand chambellan de France. Il était le frère de l'archevêque de Sens, Tristan de Salazar. Nous le trouvons enterré à Morigny parce que son fils, Jean de Salazar, après avoir été archidiacre de Sens, et avoir failli prendre la succession de Tristan sur le siège archiépiscopal, était devenu abbé du monastère étampois. Louis XII avait emmené Galéas et Tristan dans sa campagne contre les Gênois, et c'est Galéas qui fut chargé du gouvernement de la ville après le départ du roi. Il s'est principalement rendu célèbre à la bataille du Cormier (22 juillet 1488). Il eut un fils, Jean, et deux filles, Claude et Bernarde.

J'ai vainement cherché à connaître quel était le nom de sa femme, que Fleureau n'a pu donner parce que l'épitaphe écrite sur une plaque de cuivre avait été arrachée. Cependant, sur la table, était gravée une devise : « *Me moriens ad vitam vocat* », outre cette phrase : « *Secundum multitudinem miserationem tuarum dele iniquitatem nostram.* » Fleureau décrit aussi son écu : chevrons renversés sans nombre, accompagnés d'une sonnette, armes qui auraient du rapport avec celles de la maison d'Anglure. Enfin cinq médaillons ronds, placés sur le soubassement, je suppose, avaient été destinés à rappeler les alliances de la dame ; au temps de Fleureau, ils étaient vides, peut-être parce qu'ils n'avaient jamais été remplis, mais une inscription placée autour de chacun d'eux remplaçait les figures : *de Choiseul, de Vergey, de Marlou, de Bar et de Brancey*. (Fleureau, *ouv. cité*, p. 560.)

étaient en marbre noir et se composaient d'un gisant (1), couché à environ 60 ou 70 centimètres au-dessus du sol, avec une grande table au-dessus, couverte d'épitaphes et de devises. Au XVIIe siècle les statues étaient déjà «à demy rompues»; aujourd'hui les statues et tout ce qui était marbre a disparu. Mais on a relevé au long des piliers ou du mur trois grandes *pierres* plates *blanches* (2), portant les armes des Salazar (3).

Cette disposition qui ne s'explique pas comme certains enfeus peu élevés, et qui plaçait la statue funéraire très basse et sous une sorte de couvercle, se rencontre difficilement. Elle rappelle très imparfaitement les tombeaux ajourés avec toits à deux rampants qu'on a faits quelquefois au XIIIe siècle, mais avec le but bien précis d'imiter des châsses (4). Un aussi extraordinaire arrangement m'incite à supposer que peut-être la table avait été imaginée pour supporter un *priant* : cela ferait ainsi rentrer le tombeau dans la catégorie des beaux monuments de l'époque, et surtout lui donnerait quelque analogie avec le tombeau des père et mère de Galéas, et celui du cardinal Duprat, dans la cathédrale de Sens (5).

---

(1) Fleureau ne dit pas si les gisants étaient en marbre blanc ; le tombeau du père de Galéas et celui de son frère Tristan mort en 1519, comportaient du marbre de deux couleurs, et la statue du dernier était en albâtre.

(2) M. Max. Legrand a publié les images de deux d'entre elles (*Etampes pittor.*, *Arr.*, tome II, p. 830-834).

(3) Les armes de Galéas, décrites par La Chenaye-Desbois et Badier dans leur *Dictionnaire de la Noblesse*, ne correspondent pas absolument avec celles décrites par Fleureau d'après la gravure du tombeau, et contiennent même une erreur. Voici le texte de Fleureau : « Ecartelées au 1, cinq molettes d'éperon en sautoir ; au 2, cinq feuilles de figuier en sautoir, qui est de Salazar ; au 3, un aigle au vol éployé ; au 4, une gerbe de blé ». Autour des trois médaillons vides, des inscriptions indiquaient les noms de *Salazar, la Trimouille,* et *de Bracque.*

M. Max Prinet à qui j'ai soumis les deux versions, a eu l'obligeance de me dire qu'il accordait plus de confiance à la description de Fleureau. Toutefois, les *molettes d'éperon* sont en réalité des *étoiles* ; et ce que Fleureau désigne sous le nom de *feuilles de figuier* et ne ressemble nullement à ces objets, s'appelle techniquement des *panelles.* La *gerbe de blé* est de Braque.

(4) Tombeau de Saint-Etienne, à Aubazine (Corrèze).

(5) Le monument de Jean de Salazar et de sa femme, père et mère de Galéas, est connu par un dessin de Gaignières (Paris, Biblioth. nat., Cabinet des estampes). Il en reste un fragment déposé dans le musée de l'Officialité, à Sens : c'est la table de marbre flanquée de nombreux écus dont la multiplicité évoque le souvenir d'un des tombeaux de Morigny. Le tombeau de Duprat, dessiné également par Gaignières, se composait d'un gisant, placé sous une table sur laquelle se dressait une seconde statue du défunt. Le tombeau de l'archevêque Tristan était beaucoup plus simple.

Au XVIIe siècle, dans le chœur de l'abbaye de Villiers, il existait encore les tombeaux de deux chevaliers, Jean de Briard et Jean de Bouville, avec statues « rompues et défigurées », et beaucoup d'autres éparpillées en divers lieux du monastère (1).

Il est incroyable que, malgré les centaines et centaines de gens qui furent enterrés pendant sept ou huit siècles consécutifs dans l'église Notre-Dame, il nous reste, en fait de monuments funéraires, seulement une ou deux plates-tombes, peu anciennes et sans intérêt artistique, quelques débris remisés au fond d'une crypte obscure et une petite plaque commémorative.

Il y a pourtant un faible espoir : le sol de l'église ayant été surélevé de 35 ou 36 centimètres soit pendant, soit après la révolution (2), il est possible que le dallage ou le carrelage actuel conservent précieusement pour de futurs fouilleurs un trésor d'épigraphie (3).

La plaque commémorative en pierre dont je viens de parler, dont les dimensions sont de 50 centimètres sur 52, est restée fort longtemps cachée sous le buffet des orgues de l'église Saint-Basile, avec plusieurs pierres tombales ; elle vient d'entrer au musée d'Etampes par les soins du conservateur, M. Charles Forteau. Je ne l'ai pas encore vue, mais je suppose que c'est seulement une copie et non pas la plaque originale que Fleureau a indiquée comme étant en marbre et placée dans le chœur (4). Il en a reproduit l'inscription

---

(1) Villiers, canton de La Ferté-Alais. — Voir *Histoire de l'Abbaye de Villiers*, par Fleureau, publiée par P. Pinson, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1893, p. 73 et suivantes.

(2) En 1804, un devis de travaux signale des dalles de pierre servant de carrelage enfoncés sur plusieurs fosses ; en 1808, travaux de carrelage qui font découvrir un puits (*Archives municipales*). La surélévation du sol ne fait aucun doute : on l'a déjà ramené à sa hauteur primitive dans deux chapelles ; mais on peut en outre constater le fait dans le croisillon nord, au pied du gros pilier de milieu, par un trou fait exprès et simplement recouvert d'une petite pierre mobile.

(3) Il est certain que des remplois de pierre ont été faits notamment pour les marches du chœur, et peut-on espérer faire beaucoup de trouvailles ? Un digne curé de Notre-Dame, M. Delanoue, l'avait pensé, car il avait rêvé mettre entièrement à découvert l'ancien sol. Il avait même commencé le travail, vers 1875, dans les deux chapelles du chevet, à droite : pour le compléter, il eût fallu, m'a-t-on dit, dépenser une trentaine de mille francs. M. Delanoue tomba malade et mourut ; ses projets ne furent jamais repris. Ce sont d'ailleurs maintenant les toitures qui réclament des secours de la façon la plus urgente.

(4) Il y a à cela une preuve péremptoire si toutefois l'archiviste Maxime de

parce qu'elle précisait les curieuses fondations d'un homme éminent, Maitre Jean Huë, qui fut doyen de la Sorbonne ou en tout cas doyen de la Faculté de théologie, pénitencier de l'Eglise de Paris, en méme temps que curé de Saint-André-des-Arcs, à Paris (1). Jean Huë offrit en outre à l'église Notre-Dame un grand vitrail peint dont nous nous occuperons au chapitre voulu.

Une autre dalle déposée aujourd'hui dans la crypte fut retrouvée dans l'église au cours des travaux ; c'est celle d'un chapelain, Louis de Lacoustille, qui cumulait en outre les fonctions de

---

Montrond ne s'est pas trompé, car il a déclaré en 1837 : « Quelques fragments de ce marbre se trouvent encore sur les marches qui sont à l'entrée du chœur de l'église. On y découvre, après bien des efforts, les noms et les titres de l'homme illustre dont nous venons de parler. » (*Ouvrage cité*, t. II, p. 30, note). Toutefois, il y eut peut-être une plate-tombe et une plaque commémorative, cette dernière subsistant seule.

(1) Ses autres titres furent docteur en théologie, chanoine de Paris et de Reims, grand doyen de Sens. En sa qualité de pénitencier il assista dans leurs derniers moments plusieurs très grands criminels condamnés à mort, des criminels de lèse-majesté « chose de très grande importance », dit Fleureau. Parmi ces condamnés, on trouve le connétable Louis de Luxembourg, exécuté en place de grève. En 1478, il fut délégué par la Sorbonne au grand concile gallican, réuni à Orléans par le roi Louis XI dans le but de rétablir la Pragmatique Sanction. (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 187-190).

Jean Huë appartenait à une famille foncièrement étampoise et qui le resta très longtemps. Trois membres sont cités au cartulaire de Notre-Dame : Pierre Huë, chantre en 1416 ; Jean Huë, curé de Saint-Basile, mort en 1430 ; Ferry Huë, bourgeois, qui fit une fondation en faveur de Notre-Dame en 1384 ou peu auparavant. En outre, nous connaissons Noël Huë, chantre de Notre-Dame, de 1510 à 1516, et qui, par conséquent, présida à tous les travaux mentionnés dans le compte de fabrique cité ci-dessus (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 352, 353 et 359). Dans le conseil de ville, Jean Huë est échevin en 1504, Ferry Huë l'est en 1558, et Jean Huë en 1563 (Max. de Montrond, *Essais historiques sur la ville d'Etampes*, Etampes, 1836-1837, t. II, p. 232). Un Jean Huë, dit l'Aîné, est receveur des deniers communs, de 1556 à 1558. (*Rapsodie*. p. 41). Cantien Huë (1442-1502), de l'ordre de Fontevrault, fut recteur de l'Université de Paris (Bigault de Fouchères, *Tablettes historiques d'Etampes*, Etampes, 1876, p. 24). Enfin C. Huë signa les registres paroissiaux de l'église Saint-Pierre en 1625 (Ch. Forteau, *La Paroisse de Saint-Pierre d'Etampes*, p. 8). Le nom de Huë finit par s'éteindre à Etampes, mais des descendants de cette honorable famille habitaient encore la ville au XVIIe siècle, selon le rapport de Fleureau. — En janvier 1790, mourut le curé de Pussay (canton de Méréville), qui s'appelait François Huë. Il avait un neveu, Nicolas Huë, prêtre, professeur au collège de Blois (Ch. Forteau, *Les registres paroissiaux de Pussay, Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1902, d. 183).

chantre de la collégiale Sainte-Croix et de curé de Courtimèche (Courdimanche ?) (1).

Les plates-tombes ou autres débris retirés de l'église Saint-Basile, sont au nombre de trois (2) : un petit bas-relief, représentant une *Vierge de Pitié* avec la défunte priant, fixé dans le mur d'une chapelle de la même église, est le monument de la veuve de Michel Poynet († 1540) (3).

La pierre tombale vraisemblablement la plus remarquable qu'il faudrait retrouver si elle n'a pas été buchée et remployée ou brisée et jetée au loin, est celle qui devait recouvrir le caveau où reposent Jean de Foix (4) et sa femme Marie de France (5), sœur du roi

---

(1) L. Marquis, *ouvrage cité*, p. 286.

(2) Voici leur description communiquée par M. Forteau.

« Une dalle funéraire à inscription latine qui couvrait la sépulture de Jean Albert, principal du collège de 1613 à 1626, date de sa mort (9 juin). Il eut un successeur après lequel le collège fut remis aux Barnabites.

« Une autre dalle funéraire de 1635, au nom de Martin Dalizon, maître pâtissier, qui fit un legs à l'église de 90 livres, sous différentes charges.

« Une pierre qui devait servir de couronnement à un monument funèbre, portant un écu encadré d'une guirlande, coupé, au premier, une épée en pal, au deuxième, un cheval courant, le tout sommé d'un casque fermé. »

(3) Je note en passant quelques autres plates-tombes, dignes d'attention, dans le voisinage d'Etampes, qui presque toutes furent étudiées par M. Max. Legrand. Les plus anciennes, mais aussi les plus simples, sont à Puiselet-le-Marais : elles sont anonymes et remontent au XIe ou au XIIe siècle. A Abbéville-la-Rivière, la tombe de Raoul de Jonei (Joanet ?) et de sa femme (XIVe siècle) (*Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1905, p. 281 ; *Etampes pittor., Arrondis.*, t. II, p. 684 et 713). A Saint-Sulpice-de-Favières, la plus ancienne pierre tombale est de 1316 (*Ibid.*, t. I, p. 158). A Pussay, tombe de François de Languedoue et de sa femme (*Ibid.*, t. I, p. 386).

(4) Vicomte de Narbonne, roi de Navarre, fils de Gaston IV de Foix et d'Eléonore d'Aragon, mort à Etampes après quelques jours de maladie, en novembre 1500. Il était comte d'Etampes depuis 1478, par grâce du roi Louis XI. Il fit la guerre en Italie avec Charles VIII et se trouvait avec ce prince quand il fit son entrée triomphale à Naples en 1495. Sa suzeraineté, à Etampes, s'est accusée de diverses façons. En ce qui concerne l'église Notre-Dame, il revendiqua son titre d'abbé pour imposer au chapitre comme chantre, un docteur en droit, Jean de Sus ; après plusieurs années de plaidoiries, les chanoines l'emportèrent avec leur candidat (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 352) ; depuis la suppression de l'abbatiat par Philippe-Auguste, le même fait ne s'était en apparence jamais produit. Cependant, César de Vendôme eut plus tard la même prétention (*Ibid.*, p. 354). Vis-à-vis de la ville, il accorda aux habitants le droit de port (*Ibid.*, p. 193-198). Le 17 novembre 1488, il abandonna aux paroissiens de Saint-Basile, trois toises de terrain pour servir à l'agrandissement de l'église (*Ibid.*, p. 400).

(5) Fille de Charles, duc d'Orléans et de Milan, comte d'Artois, et de Marie

Louis XII, caveau qui fut creusé tout exprès dans le chœur, « entre le Grand Autel et l'effigie du comte d'Evreux (1) ».

Il est en effet notable qu'il n'est pas du tout question dans les textes du monument qu'on aurait pu ériger pour ces illustres personnages ; mais, à défaut d'un tombeau superbe avec gisants, priants et grandes statues symboliques, comme on en éleva vers le même

---

de Clèves. Fleureau affirme son inhumation à Etampes. « Le corps de la Comtesse, sa femme, repose au même lieu », dit-il (p. 198). Pourtant, le Père Anselme déclare qu'elle mourut en 1493 et fut enterrée à Mazères, dans les Pyrénées (t. I, p. 208). Aurait-elle été exhumée soit à Mazères, soit à Etampes, et transportée ensuite dans l'autre lieu ?

(1) Fleureau, *ouvrage cité*, p. 190 et suivantes. — Fleureau est très précis et je ne vois pas quel doute serait justifié à ce sujet. C'est pourquoi je ne suis pas de l'avis des auteurs modernes qui placent le caveau dans la chapelle Sainte-Marguerite. Cette chapelle, si je ne m'abuse, était dans le croisillon nord lequel fait suite à deux chapelles ayant reçu des fondations royales. Il est vrai que M. Forteau a trouvé dans le registre paroissial le renseignement suivant : Le 6 mai 1692 fut inhumé dans le caveau en question dame Marguerite de Millet, veuve de Jean Regnault de Barres ; l'acte rappelle que « ladite cave a servi autrefois de sépulture à quelques-uns des anciens comtes et seigneurs d'Etampes, des maisons de Bourgogne, de Bretagne et de Navarre » (Ch. Forteau, *Rapsodie*, p. 23, note 2). Il faut retenir de cette information qu'un grand caveau fut préparé pour l'un des seigneurs d'Etampes dans la chapelle Sainte-Marguerite et que ce caveau était vide au XVIIe siècle, peut-être parce qu'il n'avait jamais été utilisé. Hormis Jean de Foix, nous n'avons pas connaissance d'un autre seigneur inhumé dans l'église Notre-Dame. S'il fallait suggérer une hypothèse, je désignerais volontiers Louis Ier d'Evreux, premier baron d'Etampes, et sa femme *Marguerite* de Valois comme susceptibles d'avoir fait construire ce caveau. La princesse Marguerite peut fort bien, sans que nous le sachions, avoir contribué à fonder la chapellenie de Sainte-Marguerite ou avoir versé de fortes aumônes. En tout cas, on conçoit pourquoi le chapitre aurait choisi sainte Marguerite comme patronne de l'autel en question, si toutefois cette dédicace ne remonte pas jusqu'à Marguerite de Provence. Il existait une *autre cave* dite de Saint-Barthélemy, dont furent retirés des immondices en 1513-1515 (*Compte cité*, p. 35), et qui ne se confond pas avec l'*ossuaire*, mais peut-être avec la crypte. Pour en revenir au tombeau de Jean de Foix, il reste à savoir si le sol du sanctuaire a été surélevé de la même façon que le reste.

J'ajoute qu'un vieil historien de la ville de Dourdan, de Lescornay, a raconté que de son temps, dans son église, il y avait derrière l'autel Sainte-Barbe, à droite du chœur, une espèce de tombeau qui portait les armes de la Maison des comtes d'Etampes.

Sur la famille gâtinaise *des Barres* et sur celle de *Braque*, dont il est question plus haut, (p. 17, note 3), voir H. Stein, *L'affaire de Villemaréchal*, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1892, p. 204 et suivantes.

temps, il serait vraiment extraordinaire qu'une belle pierre tombale n'ait pas été posée à terre.

Ce ne sont pas seulement des plates-tombes qui manquent à l'appel et nous avons un renseignement plus positif concernant l'important monument funéraire d'un autre prince seigneur d'Etampes, le Comte Louis II d'Evreux († 1400) (1). Il s'agit cette fois non d'un tombeau, mais peut-être d'un cénotaphe ; en tout cas le monument comportait un portrait du Comte (2) en ronde bosse : le 29 août 1792, des Parisiens se rendant à Orléans pour y chercher des prisonniers, s'arrêtèrent deux jours à Etampes : c'est eux qui « décollèrent » la statue, ou le buste, et « cassèrent les bras », sans doute en la jetant à terre (3). Voilà certainement une œuvre sculptée de tout premier ordre qui valait autant que les monuments similaires élevés ailleurs pour des membres de la famille royale ; c'était l'effigie de Louis II. Comme il mourut sans enfants, un grand nombre de ses objets d'art devinrent la propriété du duc Jean de Berry, son cousin. Par leur nombre et par leur mérite — peut-être une centaine de pièces — ils ont contribué à la magnificence des exceptionnelles collections de celui-ci, dont des inventaires détaillés perpétuent le souvenir (4). Dans la longue énumération de ces inventaires, on distingue facilement, au moins pour la plupart, les objets provenant du Comte d'Evreux, grâce aux « escuçons aux armes feu Monseigneur d'Estampes » qu'ils portèrent presque

---

(1) Après avoir appartenu à deux reines, Blanche de Castille et Marguerite de Provence, la baronnie d'Etampes fut accordée au prince Louis Ier Comte d'Evreux, fils du roi Philippe III le Hardi et de la seconde femme de celui-ci, Marie de Brabant. Son second fils, Charles d'Evreux, lui succéda en 1319 et fut fait premier comte d'Etampes en 1327. Louis II d'Evreux lui succéda à son tour en 1336. L'illustre famille d'Evreux n'a pas fourni moins de trois reines à la France dans un court espace de temps. Nous aurons souvent l'occasion de reparler des uns ou des autres. Ensuite Louis Ier, duc d'Anjou, fut titulaire du Comté par anticipation, mais mourut avant d'en avoir profité. Jean, duc de Berry, acquit alors le Comté (1384), mais n'en prit possession qu'à la la mort de Louis d'Evreux (1400).

(2) Fleureau, *ouvrage cité*, p. 198 et 352.

(3) Catherine Branchery, *ouvrage cité*, p. 19. — Voici le texte exact : « en passant ils ont décolle et cassé les bras à M. le Compte dans l'église Notre-Dame et d'autres saints qu'ils ont brisés ».

Je croirais volontiers que le prince était représenté priant à genoux comme Jean de Berry, à Bourges.

(4) Jules Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, Paris 1894-1896, 2 vol. in-8.

tous (1), et dont la mention a été faite régulièrement. Louis II d'Evreux, comme tous les princes français de sa génération, fut un amateur très éclairé, très délicat : il fallait le noter pour mieux apprécier les pièces de l'ancien trésor de Notre-Dame dues à sa générosité et que nous signalerons au cours de notre étude (2).

Statues, Statuettes, Groupes. — Les perturbations diverses qui ont amené la disparition de tant de monuments funéraires, n'ont pas été sans nuire à la conservation des autres objets mobiliers. L'église Notre-Dame notamment en fut jadis extrêmement riche. Ceux qui subsistent, relativement en très petit nombre, ne sont plus que des épaves, d'ailleurs parfois fort belles, mais qui témoignent mal d'une ancienne splendeur. Et, pour comble, la rareté des textes existants, ou tout au moins des textes connus et dépouillés, empêche d'apprécier dans toute son ampleur l'étendue de cette richesse passée. Heureusement que le toujours bienvenu Compte de fabrique est là pour atténuer la pénurie et il va nous fournir bonne matière pour ce chapitre. Grâce à lui encore nous saurons que l'un des « tailleurs d'ymaiges » utilisés en 1515 était originaire de Champagne comme son nom l'indique suffisamment, *Jean Champenoys*. C'est utile à connaître, car toute la région située à l'Est de Paris fut pendant le xve siècle un centre exceptionnel de production pour la sculpture : on ne peut plus compter les œuvres délicates produites par l'école champenoise si vivace et si distinguée.

La Salle du Sépulcre et ses trois grandes Scènes Sculptées. — Les portails mis à part, l'œuvre de sculpture la plus importante

(1) M. Guiffrey n'a pas craint d'écrire : « Il semblerait que le Comte d'Etampes possédait une assez grande quantité d'objets précieux ; c'est peut-être ce qui avait décidé le duc de Berry à négocier l'acquisition de ses biens » (*ouvrage cité*, t. I, p. 13, note 1).— Les armes de Louis d'Evreux étaient : *Semé de France au bâton d'hermines et de gueules (Ibid.* t. II, p. 47, note ; — Père Anselme, t. I, p. 280-281). Quelquefois Jean de Berry a fait substituer ses armes, comme dans le cas d'une grande nef d'argent doré (n° 613.

(2) Louis II d'Evreux favorisa en outre Notre-Dame d'Etampes par la fondation d'une messe journalière « à notes et plein chant », en 1368, et par une nouvelle donation en 1373. En 1378, il décharge les habitants du quartier Saint-Gilles de leur obligation de fournitures moyennant une rente. En 1394, il obtient du roi Charles VI un amortissement de ses droits de main-morte sur les biens de Notre-Dame (Fleureau, *ouvrage cité*, p. 315, 323, 321, 97, 326). En 1374, il reconnaît devoir une rente au Couvent des Mathurins (*Ibid.*, p. 463) En 1391, il passe une importante transaction avec le monastère de Morigny (Menault, *Morigny*, ouvrage cité, p. 149).

qu'ait jamais possédée l'église Notre-Dame, mais sur la valeur artistique de laquelle il est sage de parler avec réserve , c'est une réunion de trois grandes scènes qui furent exécutées et installées avec soin dans une salle appropriée exprès, en 1514 ou 1515.

A cette époque, en maintes églises, l'attendrissement des fidèles était porté à son comble par de grands tableaux en pierre (1), représentant la *Mise au tombeau du Christ*, auxquels on s'efforçait de donner la plus forte apparence de réalité tragique. en accentuant chez les personnages de dimension naturelle une physionomie et des gestes tourmentés par la douleur. Encore, on groupait les statues à terre ou presque à terre sous des abris figurant quelquefois l'aspect d'une grotte, et les fidèles pouvaient s'en approcher de très près; on conservait l'illusion de la vie en peignant les personnages et en répandant autour d'eux une obscurité propice. Le peuple peu favorisé de spectacles accourait en foule vers ces tableaux presque vivants, et, comme à la représentation d'un mystère, il s'imaginait assister au drame de Jérusalem. C'est pourquoi, entraînées par l'exemple qu'elles se donnaient entre elles, toutes les églises assez riches pour le faire ne faillirent point à installer un Saint-Sépulcre.

A Etampes, le chapitre de Notre-Dame ne commença pas de bonne heure à suivre une voie déjà tracée depuis un certain temps, mais, une fois décidé, il ne recula pas devant la dépense et il installa remarquablement son tableau, dans une mise en scène peut-être moins luxueuse qu'elle fut ailleurs, mais avec une originalité recherchée et une certaine ampleur (2). En effet, le *Tombeau* ne fut pas casé au petit bonheur dans un coin de chapelle quelconque, mais il fut laborieusement et coûteusement placé dans une salle spéciale, encadré de deux autres tableaux, et la porte d'entrée même était surmontée d'une grande peinture dont le sujet était un épisode de la *Passion* se rattachant parfaitement aux autres et bien fait pour préparer au spectacle intérieur. Tous les détails de cette installation se trouvent heureusement énumérés dans le compte de fabrique de 1513-1515. Sans cette circonstance et le sauvetage

---

(1) Parfois, c'était la *Vierge de Pitié* que l'on mettait en scène avec moins de frais, comme à Provins, dans l'église Sainte-Ayoul.

(2) Sans doute l'œuvre étampoise n'égalait en rien celle entreprise dans la chapelle de l'abbaye de Solesmes (Sarthe ; il serait plus juste de la comparer avec celle de Pontoise, quoique les dispositions adoptées et les scènes secondaires fussent très différentes. On trouvera intérêt à lire l'étude consacrée à ces monuments par M. Paul Vitry dans son ouvrage sur *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 304 et suiv.

fortuit du manuscrit nous ignorerions tout ce qui concerne ces travaux et même l'existence de beaucoup d'entre eux. Il ne reste en effet que la chapelle dont on n'aurait jamais pu deviner le but, la peinture et le Tombeau proprement dit ou tout au moins la partie supérieure de celui-ci avec le Christ mort, étendu dans le suaire(1). Le tombeau est une pierre taillée en forme de sarcophage aux bords arrondis et sans aucun ornement, ayant 67 centimètres de largeur seulement, contre 2 mètres 37 cm. de longueur. Le Christ est sculpté lourdement (2) et, sous la couche de peinture qui le recouvre, je crois deviner des mutilations réparées avec du plâtre. Il est très grand, car il occupe presque entièrement le tombeau.

Le compte de dépense ne fournit pas l'énumération des statues qui entouraient le tombeau, mais il est facile de les deviner, car on connaît tous les acteurs habituels de cet épisode de la mort de Jésus : la Vierge, Madeleine, deux autres Saintes femmes, saint Jean et deux vieillards ont disparu. Les deux derniers, dont la mission est de procéder à l'inhumation, tandis que les autres regardent en s'abandonnant à leur douleur, ont chacun laissé un de leurs doigts encore collé aux extrémités du linceul. Ces doigts très forts indiquent bien que tous les personnages étaient très grands et en rapport avec la dimension du Christ. Ils ne pouvaient pas être moins de six, comme ceux qui existent encore à Méru dans l'Oise, mais ils étaient plus probablement au nombre de sept, comme à Saint-Maclou de Pontoise, à Poissy, à l'Ermitage Saint-Sauveur de Limay (3) et non plus huit comme à Solesmes. On voit par la barbe brune du Christ que les statues furent polychromées à un moment donné, sinon à l'origine. Cet usage devait être général ou presque, mais on compte aujourd'hui les monuments qui ont conservé leur couleur (4). Enfin, parmi tous ceux que je connais, je citerais le plus volontiers le monument de Poissy comme pouvant donner une idée du tombeau d'Etampes avant sa ruine : il n'est pas invraisemblable que tous les deux soient des œuvres du même artiste : il y a en effet beaucoup de similitude entre les deux Christ. En outre, on constate à Poissy que si la divine victime est repré-

---

(1) Un semblable vestige, encore un peu moins complet, existe dans l'église de Vétheuil, Seine-et-Oise.

(2) En pierre de Saint-Leu (*Compte de fabrique*, p. 96-97).

(3) J'ai choisi ces églises parcequ'elles se trouvent dans le département de Seine-et-Oise, mais des exemples semblables abondent ailleurs.

(4) Poissy et Méru déjà cités ; et encore Sénantes, Oise ; La Chapelle-Rainsouin, Mayenne ; Chaource et Saint-Phal, Aube ; etc.

sentée avec une certaine insignifiance, les autres personnages sont traités avec sentiment : il ne faut donc pas juger trop sévèrement l'œuvre entière d'Etampes sur la seule vue du triste cadavre abandonné.

C'est seulement à l'aide du texte que nous pouvons essayer de restituer les deux autres tableaux : une *Résurrection du Christ* et un *Enfer*. Il me paraît évident que les personnages de la première de ces scènes furent de dimension naturelle, comme pour la *Mise au Tombeau*. Le Compte est toujours muet sur le nombre des statues : je présume du moins un grand Christ sortant du sarcophage, et montant au ciel, tenant dans sa main gauche un long bâton terminé par une croix. Trois soldats, étendus à terre endormis ou brusquement réveillés. Deux anges en bois furent peut-être destinés à encadrer le Christ. On les aurait faits en bois pour pouvoir les suspendre (1). Dès le XIIIe siècle il devint en effet traditionnel de placer deux anges à droite et à gauche du sépulcre, l'un tenant un encensoir, l'autre portant un flambeau.

Je ne crois pas que les scènes de la Résurrection de Jésus aient été fréquemment traitées en pierre dans de grandes dimensions : il en existe pourtant une d'époque plus avancée, comme sujet de rétable, à la cathédrale de Reims ; ce doit être une exception (2).

Je suis bien plus hésitant pour parler du troisième tableau qui représentait l'Enfer, et je ne pense pas que, au point de vue sculpture, il ait possédé grande importance et intérêt égal à celui des deux autres. Il devrait pourtant être dominé par une image du Christ ou de Dieu le Père (3).

L'auteur de toute la sculpture des trois ouvrages s'appelait Claude Chantereau. Il y a travaillé pendant environ quinze mois, à partir de Pâques 1514, et fut payé, à raison de trois sols tournois pour chaque jour ouvrable, quarante livres

---

(1) Ytier Hameron a vendu une grande pièce de bois « en façon d'*épaullier* » pour faire la « couverture » du monument du « sépulcre de la Résurrection », ayant 6 pieds de long, 4 grands doigts d'épaisseur, et deux pieds de large (*Compte de fabrique*, p. 109). X., tourneur, a fourni une croix destinée au « Dieu de la Résurrection » (*Ibid.*, p, 110). Jehan Martin a fourni « deux [illegible] noyer à faire ailles des deux anges du sépulcre » (*Ibid.*, p. [illegible]).

(2) C'est le cas du rétable de la cathédrale de Rodez représentant Jésus au jardin des Oliviers.

(3) Un nommé Portas a maçonné « le roch des Enfers » ; Henry dit Requin, l'a peint de diverses couleurs ; un tourneur, non nommé, a fourni une croix pour le « Dieu qui faict la fraction des Enfers ». (*Ibid.*, p. 97, 107 et 110).

seize sols parisis (1). Dans le même temps, il avait aussi réparé quelques plus anciennes statues et sculpté à neuf plusieurs autres (2) dont je parlerai quand il y aura lieu.

En somme, l'œuvre de Claude Chantereau à Etampes ne fut sans doute pas d'une bien grande valeur artistique elle eut des visées grandioses qui ne sont pas niables quand on considère seulement les petites dépenses additionnelles que nécessita son installation (3).

Ce que fit le Chapitre pour mettre en valeur les trois tableaux de Chantereau fut bien autre chose. Comme je l'ai dit, une salle fut aménagée et presque construite exprès pour les exposer convenablement : c'est la sacristie actuelle dont voici brièvement l'histoire. D'abord un porche (4) vite fermé et changé en salle, probablement pour servir de lieu de réunion au Chapitre, elle fut surtout transformée en 1514. A ce moment, on coupa la salle en deux dans sa hauteur par la construction d'une voûte d'arête, la salle du haut accessible par un escalier à vis, devant remplacer celle dont on allait perdre l'usage au rez-de-chaussée. On élargit

---

(1) D'après M. Louis de Grandmaison, en 1495, le principal imagier d'Amboise fut payé à raison de 10 livres par mois. D'après MM. de La Borde et Maurice Roy, le sculpteur Pierre Bontemps, travailla à Fontainebleau en 1536, et reçut un salaire de 15 livres par mois : plus tard il toucha jusqu'à 20 livres, ce qui était exceptionnel. (De La Borde, *Comptes des bâtiments du Roi*, t. I., p. 99-108 ; — M. Roy, *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1910, p. 269-270).

(2) *Ibid.*, p. 110.

(3) Hémart Martin de Morigny amena de Saint-Mesme, près Dourdan, un engin de bois muni de câbles et tout ce qu'il fallait pour « descendre les imayges et bois du Sépulcre ». La location et l'assistance dans le travail sont payés à Michel du Hault, charpentier (*Ibidem*, p. 110-111). — Au serrurier Jean Girardin on paye « seize gougeons de fer pour gougeonner les imayges et pierres des monuments dudit sépulchre » (*Ibid.*, p. 101).

(4) Le fait n'ayant jamais été dit jusqu'à présent, je dois ajouter quelques détails. Vers le milieu de la première moitié du XII[e] siècle, le chapitre de Notre-Dame, sans doute incommodé par le cimetière qui séparait, au nord de l'église, celle-ci des habitations canoniales, résolut de le transporter ailleurs, en dehors de la ville, dans le faubourg Saint-Jacques. La désaffectation de l'ancien champ mortuaire devant mettre à jour un grand nombre d'ossements, la construction d'un charnier s'imposa. On creusa donc une grande cave près de l'église au pied du croisillon nord, et on l'abrita par un porche voûté assez élevé. Dans le cours du même siècle, probablement en vue de faire une salle capitulaire, on boucha les ouvertures du porche, à l'exclusion de la porte communiquant avec l'église, et en ménageant des fenêtres, bien entendu.

la porte de communication avec l'église, mais l'affluence du peuple fut tellement grande qu'on se trouva bientôt obligé de percer une seconde petite porte afin de faciliter l'évacuation (1).

Un ou deux autels achevèrent de donner à la salle un caractère de chapelle (2), mais pourtant on ne craignit pas de dresser en son milieu une cloison de bois (3), laissant seulement un passage à chaque extrémité, et on y mit comme sièges des bancs à coffre.

Enfin au-dessus du principal portail, du côté de l'église, par où il fallait pénétrer, on plaça une statue de l'*Ecce homo* sculptée par Chantereau (4), dont on compléta la signification douloureuse en peignant autour les nombreux personnages habituels dans les représentations de cet épisode de la Passion (5).

Si le résultat des efforts du chapitre ne fut pas très merveilleux, son désir de faire quelque chose de grand et d'impressionnant est évident. Sa volonté de faire bien est encore prouvée par le compte de dépense où figure une sortie de 40 sols parisis: cette somme couvrit les frais du proviseur de la fabrique, le drapier Jehan Paris, et du tailleur d'imayges, Claude Chantereau, qui se rendirent à Paris « veoir et visiter les sépulchres dud. lieu pour mieux conduire l'affaire de lad. chappelle dud. Sépulchre » (6).

---

(1) Les travaux de la voûte furent exécutés, en pierre du pays à l'exclusion des clefs, par Guillaume Charles, Nicolas Arnoult et Marsault Lenoir, qualifiés « tailleurs de pierres ». Michau Morry, Petit Thauny et autres « maçons en pierre menue » refirent un pignon, du pavage, de la maçonnerie au-dessus du grand portail élargi ; ils fouillèrent et établirent la fondation de trois contreforts (*Ibid.*, p. 95 et 105). Antoine Portas, plâtrier, un véritable entrepreneur, a fait du crépissage, du pavage, mis les portes, « maçonné le roch des Enfers », « scellé les ymaiges et monument », enfin « fait l'huys pour faire vuider le peuple » (p 99-100). Martin Desprez fournit la porte principale (p. 109). Maître Henry dit Requin polychroma les deux clefs de voûtes et les « deux prophètes qui servent de culs de lampe sous les anguiers » (p. 107).

(2) « A Marsault le Large et Bertrand Patau, chauffourniers et marchands de chau, pour vente... ladite chau employée tant à... que à faire partie des autelz d'icelle en lad. chappelle du Sépulcre » (*Ibid.*, p. 98).

(3) M. Max. Legrand rapporte qu'elle fut seulement enlevée en 1868. Martin Desprez l'avait exécutée (*Ibid.*, p. 109).

(4) Le texte dit : « ... il a faict les ymaiges qui sont de présent en la chappelle et *portail* du Sépulcre » (*Ibid.*, p. 110). La statue était en pierre de Saint-Leu (*Ibid.*, p. 97).

(5) Voir plus loin, au chapitre V, « *Peinture* ».

(6) *Ibid.*, p 96, — Jean Paris fit un autre voyage à Corbeil, puis à Paris pour faire transporter la pierre de Saint-Leu dont on devait faire usage pour les statues diverses (p. 97).

Le zèle d'embellissement, de restauration d'entretien dont fit preuve le chapitre pendant la période de 1513-1515 nous a encore valu de connaître de nombreuses statues ou statuettes qui ornaient l'église et dont voici l'énumération :

1° *Un Calvaire :* Sculpté par Jehan Champenoys. Allin Tixier a « équarry quattre tranches de noyer dont l'on a faict les ymaiges du crucifix, notre Dame, Sainct Jehan et Mont-Calvaire », pour remplacer le groupe qui n'était plus jugé assez beau et qui fut cédé à Mons. de Sainct Ladre après avoir été repeint. Champenoys reçut 14 sols par. pour son travail, et une indemnité de 56 sols par. « pour plusieurs journées par luy faictes à vacquer à chercher boys convenable ». Plusieurs hommes touchèrent 6 sols par. pour avoir aidé au montage du Calvaire qui devait servir de rétable à un autel désigné sous le nom de N. Dame du Mont Calvaire. (*Compte de fabrique,* p. 101, 105, 111).

2° *Un crucifix complété par les statues de la Vierge et de S. Jean :* Ce second calvaire était peut-être placé selon l'usage général, sur la poutre de gloire. Germain Gumbault vendit une « tranche de noyer » pour faire la statue de saint Jean et en même temps une pièce de bois pour la croix elle-même (p. 108). L'existence de ce second calvaire est certaine si toutefois il ne se confond pas avec le précédent.

3° *Une Vierge-mère peinte et dorée :* Peinte ou repeinte avec dorure par Henry dit Requin, coût 26 sols parisis (p. 106).

4° *Une Vierge placée à l'autel de la Cure :* Henry l'a peinte (p. 106-107). Voilà probablement la grande, la très belle statue que l'église royale d'Etampes dédiée à Notre-Dame ne pouvait manquer de posséder depuis le XIIIe ou le XIVe siècle, et qui me fait songer à la Vierge si longtemps insoupçonnée de Brière-les-Scellés (1).

5° *Une Vierge dite « du bénitier » :* Henry a doré sa couronne (p. 107).

6° *Un Ecce homo,* c'est un deuxième dont nous ignorons quel fut l'emplacement. Il fut comme le précédent sculpté en pierre de Saint-Leu, très probablement par Claude Chantereau et fut ensuite peint par Henry. Il n'y a pas de confusion possible, les deux statues ayant été inscrites en même temps comme suit : « ensemble deux ymaiges de *Ecce homo,* l'une desdites ymaiges estant sur iceluy portail, l'autre chez le paintre » (p. 97 et 107).

7° *Un saint Jean-Baptiste placé à l'autel Saint-Sébastien :* le sculpteur Jean Champenois en refit le socle (p. 112). Aucune statue de saint Sébastien n'est mentionnée dans le compte, mais il est évident qu'il en existait une.

---

(1) Petit village à la porte d'Etampes dont l'église, depuis longtemps sans curé spécialement attitré, est desservie par un prêtre d'Etampes.

8° *Un saint Jean-Baptiste placé à l'autel de la fabrique* : peint par Henry. (p. 106).

9° *Un saint Jean l'Evangéliste* : Henry a doré sa barbe (p. 107).

10° *Une sainte Barbe* : fut sculptée par Jean Champenois dans de la pierre de Tonnerre (p. 111-112).

11° *Une sainte Apolline* : *Ibidem.*

12° *Une sainte Marguerite* : on acheta pour la sculpter de la pierre de Saint-Leu (p. 97) et Henry l'a « estoffée », c'est-à-dire peinte (p. 107). Le nom de son sculpteur n'est pas désigné : il est probable que ce fut Claude Chantereau.

13° *Six anges placés dans le chœur* : Le peintre Jean Lefèvre les lava et recolla leurs ailes (p. 106). Il est présumable qu'ils étaient montés sur des colonnes placées de chaque côté de l'autel et servant de support aux tringles des courtines (1).

Le compte de fabrique nous révèle donc l'existence en 1515 de vingt-deux ou vingt-trois statues et statuettes en dehors de celles du Sépulcre (2). Combien subsistent? Peut-être une seule.

C'est une statue de *Vierge de douleur* en bois, haute de 1 mètre 50 cm. environ, aujourd'hui peinte en blanc d'un ton pierre, qui peut avoir fait partie du calvaire sculpté entièrement par Jean Champenoys (n° 1 de la dernière liste ci-dessus), car elle est d'un style qui correspond parfaitement avec l'année durant laquelle cet artiste travaillait (1515).

Elle est placée au-dessus de la porte de la sacristie, là où originairement on avait mis une statue d'*Ecce homo*, selon le rapport du Compte de fabrique. (3)

La Vierge se tient très droite (4), la tête couverte par son voile ou manteau qui lui enveloppe tout le corps en formant d'un côté des plis très souples. Elle incline légèrement la tête contre son épaule gauche, c'est-à-dire du côté de la croix sur laquelle venait de mourir ou expirait Jésus ; elle croise les bras en les plaçant l'un sur l'autre sans les enchevêtrer, en laissant les mains très en vue,

---

(1) Voir plus loin p. 68 et p. 78.

(2) Par exception quelqu'une de ces statues a pu être exposée dans la chapelle du Sépulcre. En outre, je note que dans le Compte il est question de *réparations* concernant les images du Sépulcre : il faudrait donc supposer qu'il y avait là d'anciennes statues outre celles qui furent sculptées par Claude Chantereau (*Ibid.*, p. 97).

(3) Ci-dessus, p. 28 et 29.

(4) Elle est quelquefois agenouillée.

étalées : les doigts de la main gauche surtout sont écartés au point de le paraître exagérément. Probablement en conséquence de la pourriture du bois, ces mains ont toute l'apparence d'avoir été refaites en plâtre : cependant je crois que la restauration fut fidèle quant à la position des doigts.

Cette statue, sans être un chef-d'œuvre est d'une bonne tenue et il est intéressant, même sans certitude absolue, de l'attribuer à Jean Champenoys. Sa principale particularité réside dans la position des bras et des mains, car il est beaucoup plus habituel de voir les mains croisées dans la position suppliante (1).

Le témoignage de la destruction accomplie est ici une fois de plus formel. Néanmoins, on garde dans l'église Notre-Dame un certain nombre de statuettes qui ne sont pas mentionnées dans le compte de fabrique de 1515, et qui d'ailleurs sont d'une époque postérieure. Il y a notamment des reliquaires que nous examinerons à part. Les autres statuettes sont :

1° *Une Sainte Trinité,* c'est-à-dire un groupe composé de Dieu le Père, figuré par un vieillard, soutenant le Christ étendu sur la croix, et la Colombe du Saint-Esprit (2)

2° *Une Vierge de Pitié ou Pieta*, c'est-à-dire portant le Christ mort, après la descente de croix. Ce petit groupe, en bois, a 31 centimètres de hauteur sans le socle, et son originalité mérite considération.

---

(1) J'ai recueilli plusieurs exceptions qui sont toutes en Champagne ou dans des régions où l'influence de ce pays s'est fait sentir. A Sens, dans la cathédrale, la Vierge du Calvaire tient ses bras complètement *en croix* sur la poitrine ; à Lambressel (Aube) les bras de la Vierge sont horizontaux, mais un peu moins croisés qu'à Etampes ; à Sablonnières (Seine-et-Marne) l'artiste fut un peu plus fantaisiste, car la Vierge *allonge* le bras droit tendu vers la terre et la main tient le manteau qui se relève légèrement ; le même geste se retrouve d'ailleurs répété par une statue du Musée archéologique de Tours qui a été signalée par Paul Vitry. (*Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 77).

(2) Selon M. Emile Mâle, au XIIIe et au XIVe siècle, la Trinité « exprime cette idée théologique que le fils est mort sur la croix avec le consentement du Père et de l'Esprit. Ce sont les trois personnes qui ont donné à l'homme l'exemple du sacrifice ». (*L'Art religieux de la Fin du Moyen-Age*, pr 140). Cette théorie se rattache intimement au dogme de la Rédemption qui a trouvé à Etampes une exceptionnelle illustration dans le portail méridional de l'église Notre-Dame, sans que d'ailleurs ni le Père ni l'Esprit y soient représentés.

Au contraire, dès le début du XVe siècle, les idées changent, et dans les images comme celle en question « les artistes ont voulu associer Dieu le Père non pas à l'idée abstraite du sacrifice, mais aux douleurs de la Passion » (*Ibid.*).

3° *Une Vierge de douleur et un saint Jean*, deux petites statuettes en pierre ayant fait partie d'un minuscule Calvaire comme on en sculpte quelquefois au-dessus des pierres funéraires.

4° *Une sainte Marguerite*, en bois, représentée avec le dragon à ses pieds, mais celui-ci traité à la façon d'un emblême, vivant, tête haute, queue redressée, ailes battantes, menaçant, au lieu d'être le monstre vaincu, selon l'usage le plus répandu en Champagne où les statuettes de sainte Marguerite ne sont pas rares.

5° *Une Vierge avec l'Enfant*, en bois doré, haute de 66 centimètres.

6° *Une statue de saint Pierre.*

7° *Une statue de saint Joseph.*

Les quatre premiers numéros sont des œuvres du XVIe siècle et non dépourvues d'intérêt ; les autres du XVIIe ou du XVIIIe siècle, sont plus banales.

Notre-Dame de Visitation (1). — Chacun va s'imaginer en lisant ce titre qu'il s'agit d'une Vierge représentée rendant visite à sainte Elisabeth. Il n'en est rien et je reconnais combien la dénomination est trompeuse. Il ne m'était pourtant pas permis de la changer, car elle est ancienne, et se rattache à une histoire miraculeuse qui aurait eu pour théâtre l'église même de Notre-Dame. Mais cette histoire, si elle renferme des détails sujets à caution, contient aussi des faits précis indéniables : on apprend quelque chose à l'étudier.

Au XIIe siècle au plus tard, selon une habitude commune à toutes les grandes églises, habitude suivie notamment par les cathédrales de Paris et de Chartres, une sorte de grabatoire était installé dans l'église Notre-Dame, vraisemblablement dans le bas côté sud du chœur, partie alors réservée aux chanoines et aux clercs. Une femme chargée de l'entretien des lampes d'huile suffisait d'ordinaire, sous la surveillance de quelque chanoine attitré, aux soins des peu nombreux indigents de ce petit hôpital que l'on désignait la *Maison-Dieu Notre-Dame* : elle couchait dans l'église, pansait les malades, et leur fournissait tout ce dont ils avaient besoin.

Or, une nuit, l'infirmière qui s'appelait Sulpice, était en oraison, tandis que deux malades reposaient dans leur lit commun et qu'un troisième veillait sous le porche alors ouvert qui est encore à la base du clocher. (2)

---

(1) Résumé d'une étude plus complète prête à paraître.

(2) Le porche fut fermé quand on a fortifié l'église, vers 1200. (Louis Eugène Lefèvre, *La façade occidentale, portails et fortifications de l'Eglise*

Soudain, au milieu d'une grande lumière, Sulpice vit descendre par la fenêtre une dame richement habillée, accompagnée de deux jouvenceaux et d'une jouvencelle. La dame vint s'asseoir sur le bénitier, et répondant à sa question, les trois jeunes gens lui demandèrent la guérison des malades ; alors elle prit dans le bénitier le goupillon qui s'y trouvait et aspergea d'eau bénite les trois malades. Elle promit à ceux qui étaient couchés la guérison, et au troisième une prompte délivrance par la mort. Puis les trois visiteurs mystérieux se retirèrent par la fenêtre comme ils étaient venus. Les prédictions de la dame s'accomplirent, et aux récits troublants de la vieille Sulpice, le peuple étampois ne douta pas qu'elle avait reçu la visite de la Sainte Vierge et des trois saints patrons d'Etampes, Can, Cantien, et Cantienne : rempli d'une dévotion enthousiaste, il fournit les fonds pour qu'on agrandît la fenêtre miraculeuse et qu'on y mît un vitrail représentant la Sainte Vierge et les Martyrs. Sulpice étant morte trois ans après, elle fut enterrée dans l'église, à l'endroit où elle priait pendant la fameuse nuit, et on entretint sur sa tombe ainsi qu'au pied du vitrail des lampes allumées (1). En 1610, le vitrail et les lampes existaient toujours si toutefois le passage du texte qui nous apprend ce détail se réfère bien à l'année durant laquelle le livre fut imprimé, et si au contraire ce passage n'appartient pas au texte plus ancien qui a fourni le récit à l'auteur. (2).

L'événement dont on distingue parfaitement les points vraisemblables, et même ceux dont le caractère est encore plus franchement véridique, a dû se passer dans le troisième quart du XIIe siècle. (3)

Notre-Dame d'Etampes, 1907, Paris, in-8°, extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix*).

(1) H. B. T. *ouv. cité*, f° 43 et suivants ; — récit abrégé dans la Rapsodie de Plisson, *ouv. cité*, p. 212-213 ; — Abbé Bonvoisin, *Abeille d'Etampes*, n° du 5 août 1876.

(2) « Comme il se voit encore aujourd'huy.... ». «.... des lampes qui y paraissent encore... », dit H. B. T.

(3) J'y verrais volontiers la circonstance qui a précipité la construction du double croisillon sud, en faisant affluer les dons, celle qui a si fortement agité les âmes que l'on n'a pas hésité à appuyer le mur contre l'angle d'un portail magnifique à peine âgé de cinquante ans, sans pouvoir éviter de déplacer de grandes statues et d'écraser une partie des chapiteaux représentant des scènes de la vie de Jésus, enfin en dénaturant une œuvre dont on devait être encore fort glorieux.

(L. Eug. Lefèvre, *Le portail royal d'Etampes*, 2e édit.. Paris, A. Picard, 1908, p. 19-25). La Maison-Dieu évacua l'église pour aller s'établir à côté vers 1190. (Fleureau, *ouv. cité*, p. 412 ; — etc.)

Le groupe que nous signalons n'est pas de ce temps-là, tant s'en faut ; il n'est que de 1787. On peut seulement supposer qu'il en a remplacé un autre tombé en complet état de vétusté et dont l'origine pourrait être fort ancienne. Quoi qu'il en soit, il est évident que le sculpteur de 1787 (1) ne s'est pas beaucoup inquiété de conserver à l'œuvre nouvelle le caractère archaïque de l'ancienne : il s'est montré très épris de modernité.

Le groupe a 55 centimètres de hauteur avec le socle. Les trois malades sont assis, mains jointes, dans le même grand lit de bois : leurs corps sont nus, mais en partie cachés par la couverture. La garde, habillée comme une paysanne beauceronne de nos jours avec un bonnet serrant la tête, tenant son chapelet à la main, est agenouillée près d'une minuscule table, ou d'une sorte d'escabeau sur lequel est posée une lampe.

Au pied du lit, la Vierge, par rapport aux autres personnages, est de taille immense (2). Elle est couronnée, portant l'Enfant nu dans son bras gauche, et étend sa main droite protectrice au-dessus des malades. Les martyrs de la légende sont absents.

Ce petit ouvrage de peu de valeur au point de vue artistique a du moins le mérite de l'originalité, à l'encontre de la majorité des œuvres d'art religieux pour qui la tradition était une obligation rigoureuse, et qui se sont ainsi répétées à l'infini en marquant seulement à chaque étape un imperceptible changement progressif. Sans doute, les exemples dessinés ou sculptés, qui ne se sont pas maintenus dans la règle générale et n'ont pas eu d'imitations, ne sont pas rares ; il ne faut pas moins les considérer exceptionnels. A moins d'un hasard ou d'une coïncidence extraordinaire nous sommes sûrs de nous trouver ici en face d'une œuvre unique et qui n'a pas pu être copiée plus de deux ou trois fois depuis cinq ou six siècles. En outre, sa mise en scène avec réalisme de personnages vulgaires mais placés dans des conditions spéciales en font un document plus civil que religieux. Il nous renseigne de façon amusante sur les mœurs hospitalières du XVIIIe siècle d'ailleurs bien connues, qui n'avaient pas beaucoup changé à certains points de vue depuis le moyen-âge (3).

---

(1) Le groupe a été restauré, ou seulement repeint, par les soins d'un curé attentif vers 1875 ; le socle porte en gros chiffres peints la date de 1787 que j'imagine scrupuleusement répétée. (L. Marquis, *ouv. cité*, p. 281), ainsi que l'inscription : *N.-D. de Visitation.*

(2) La tête de la garde atteint environ la hauteur des genoux de la Vierge.

(3) Nous possédons sur les conditions du traitement des malades à l'hospice

Si le groupe de Notre-Dame devait jamais quitter son église, son asile de retraite serait tout indiqué au musée de la ville, voire même au musée de l'hôpital.

DANS L'EGLISE SAINT-GILLES, on ne peut oublier quatre petites statues en bois représentant saint Gilles, saint Leu, saint Jean-Baptiste et sainte Barbe : les deux premières sont connues pour être l'œuvre de Nicolas Legendre, né à Etampes en 1619, et qui parvint à l'Académie de sculpture le 6 décembre 1664. Il me semble que les deux autres statues peuvent aussi lui être attribuées (1).

AU MUSEE DE LA VILLE, on peut distinguer une tête de Christ provenant d'un *Ecce homo* autrefois placé à un carrefour, et qui est signalé dans le procès de Ravaillac, l'assassin de Henri IV ; il y a également une statuette en pierre, très mutilée, du XIVe siècle, qui doit être une Vierge mère, et une autre du XVe ou XVIe, provenant de Sainte-Croix. Enfin on remarque deux petits anges sculptés en bas-reliefs (bois).

BÉNITIERS ROMANS ET AUTRES. — Dans un genre d'objets différents je ne puis omettre de rappeler l'existence dans l'église Notre-Dame d'un gros bénitier roman très fruste. Il ressemble tellement à un chapiteau qu'on est tout de suite enclin à déclarer que sa première destination fut de surmonter une colonne et de porter quelque chose. Il faut se défier de ce premier mouvement et se rappeler qu'à l'époque romane, les sculpteurs cherchaient encore leurs formes et ne les trouvaient pas toujours.

---

d'Etampes, à la fin du XVIIIe siècle, des renseignements précis dans un article publié par un médecin de l'établissement dans le *Journal de Médecine, Chirurgie et Pharmacie*, en 1785 (Republié par P. Pinson, *Bulletin de la Société archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix*, 1900, p. 30).

(1) Il a travaillé à la Chartreuse de Gaillon; pour l'église Saint-Paul de Paris; pour l'Hôtel de Beauvais; pour le portail du château de Meudon; pour le château de Vaux-le-Vicomte; pour les églises Saint-Paul et Saint-Nicolas du Chardonnet à Paris; pour le collège des Quatre-Nations, aujourd'hui l'Institut; pour la chambre du roi, au Louvre; pour l'église Saint-Jacques la Boucherie, etc... (Chennevières, *Archives de l'art français*, 1851-1852, 1re série); — Guillet de Saint-Georges. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1854, t. I, p. 408-414; — L. Marquis, *ouv. cité*, p. 251 et 369; — Bellier de la Chavignerie, *Diction. génér. des Artistes de l'Ecole franç.*, Paris, 1882, t. I.

Ce qui est certain, c'est que, chapiteau désaffecté ou bénitier de naissance, l'objet est du XIe siècle et se trouve ainsi le plus ancien objet mobilier de l'église Notre-Dame. Il est en pierre dure bleuâtre originaire des environs d'Etampes, qui se polit rien qu'à l'usage comme du marbre. Il est monté sur un socle rond, sans ornement, comme un fût de colonne coupé. Le bénitier proprement dit se compose d'une corbeille, avec un gros tore à la base, et, en haut, une partie quadrangulaire imitant une abaque : le tout a 57 centimètres de hauteur ; la fausse abaque forme un carré de 60 centimètres de côté. A chaque angle est sculptée grossièrement une tête dont la longueur varie de 13 à 20 centimètres. Sur chaque côté s'étale une grosse fleur trilobée très primitive de 34 centimètres de hauteur environ.

Peu loin de ce bénitier ancêtre, s'en trouve un autre correctement traité de l'époque Renaissance, décoré de chérubins, avec un écusson renfermant les Clefs et laissant ainsi supposer que l'objet provient de l'église Saint-Pierre.

Dans l'église Saint-Gilles, on trouve engagé dans le mur, près de la porte méridionale, un bénitier de l'époque gothique, très petit et très simplet.

Au Musée, on conserve un fragment de bénitier décoré de personnages dont la sculpture semble indiquer le XIIe siècle. A côté est un bénitier de cimetière, du XVe ou XVIe siècle provenant de Puiselet-le-Marais (arrondissement d'Etampes).

AUTELS. — Aucune église d'Etampes ne possède plus un seul autel du Moyen âge, et nous ignorons quand ils ont été enlevés. Nous voyons seulement dans le compte de fabrique de Notre-Dame de 1513-1515 que plusieurs ont été refaits (1).

Sous l'influence conservatrice des moines l'église Saint-Pierre avait encore un antique autel quand elle fut fermée au moment de la Révolution. Sa table est allée échouer dans la cour de l'auberge de l'Etoile, et naturellement sert maintenant à tous les usages. C'est une grande pierre bleue et polissable comme le bénitier de Notre-Dame, ayant pour dimension 1 mètre 53 sur 72 centimètres, et 8 centimètres d'épaisseur : la place du petit autel portatif y est encore marquée. A mon avis cette table ne saurait être postérieure au commencement du XIIe siècle, et au contraire,

---

(1). Ceux de Saint-Pierre, Saint-Denis, Saint-François, Saint-Léonard, Saint-Michel (*Ouv. cité*, p. 95 et 98).

tout porte à croire qu'elle est d'une date proche de l'origine du prieuré, c'est-à-dire qu'elle est carolingienne (1).

Devant la façade de l'église de Morigny, on a utilisé comme pavement un certain nombre de grandes pierres tombales, mais je crois que parmi elles se trouvent des pierres consacrées comme le laissent supposer les petites croix qui sont gravées dans leurs angles.

Croix de Cimetières. — Aucune croix très ancienne ne subsiste. Celle en pierre qui existait au temps de Fleureau, dans le cimetière de Notre-Dame s'étendant alors sur la place dite aujourd'hui du Jeu de Paume, avait été érigée en 1523 (2). On déposait du buis devant elle le Dimanche des Rameaux.

Les reliquaires en bois de saint Jean Chrysostôme, de saint Roch et d'une Sainte inconnue. — Depuis longtemps, on expose sur la table du banc d'œuvre, avec d'autres statuettes, un gracieux petit ange en bois doré (Haut. 46 centimètres, sans le socle) qui dans une attitude légèrement humiliée, rappelant celle donnée fréquemment aux anges de l'Annonciation, porte devant lui en travers un bras reliquaire tout à fait énorme pour lui, et d'ailleurs maintenant vide.

Pendant le Moyen âge on a souvent utilisé les anges pour l'embellissement des reliquaires, en leur confiant le soin de les porter, de les présenter. On devait fatalement être conduit à cette pratique puisque les anges qui ont succédé aux génies antiques dans les multiples applications du décor, portaient déjà tant de choses, gloire du Christ, instruments de sa Passion, encensoirs, navettes, chandeliers, vingt instruments de musique différents, etc.. Bref, en ce qui concerne les reliquaires, et principalement ceux d'orfèvrerie, il n'est pas rare de voir un ou plusieurs anges servir à leur ornementation (3).

---

(1) Cette vénérable pierre me fut signalée vers 1905, et elle était absolument inconnue des écrivains étampois. C'est par la tradition que j'ai appris sa provenance. J'ai attiré sur elle l'attention de la Société des Amis du Musée dans l'espérance qu'on pourra la mettre à l'abri des vicissitudes.

(2) *Ouv. cité*, p. 405.

(3) A Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne), un reliquaire provenant de l'Abbaye de Grandmont, est composé d'un ange qui porte sur sa tête le récipient en forme de petite lanterne ; au Trésor de Reims, le reliquaire de la Sainte-Epine est surmonté d'un ange qui porte la couronne d'épines du Christ ; deux anges portent l'étui à reliques dans ceux de Poitiers, de Maubeuge, de

Une certaine mollesse de sculpture et quelques détails du costume ont pu faire croire que cette statuette était du XVIIIe siècle, et alors copiée sur une œuvre plus ancienne. Nous ne pensons pas, pour notre part, qu'il faille faire complètement fi des souvenirs moyen âgeux qui s'y découvrent et que le siècle de Louis XV ne copiait pas si servilement d'habitude. En outre, Dom Basile Fleureau, qui écrivait son histoire d'Etampes vers 1670, parle d'un objet identique et le reliquaire d'aujourd'hui est bien celui qu'il a connu. « La très précieuse relique du bras de saint Jean Chrysostôme, dit-il, l'un des quatre docteurs de l'église grecque, est dans un bras de bois doré soutenu par un ange de même matière (1). »

La brève mention de Fleureau nous sert d'échelon pour remonter vers la date que nous trouvons dans un document plus précis rapporté par Pierre Plisson (2). Il s'agit d'un procès-verbal daté du lundi de Pâques 1570, enfermé à ce moment dans la grande châsse de Notre-Dame (3). Il disait en substance ceci : « Le bras de monsieur saint Jean Chrysostome avec les autres reliques avaient été enlevées de leurs châsses par les Huguenots en 1562 ; de bons citoyens purent les recouvrer, et c'est pourquoi à la date écrite, elles furent solennellement remises en châsses et portées en procession ; « le bras de monsieur saint Jean Chrysostome » fut mis à part « *en une châsse en forme de bras portée par un ange* (4) ».

Après ce témoignage nous pensons qu'il n'y a plus à douter : le reliquaire de Notre-Dame fut exécuté peu avant le 27 mars 1570, pour la cérémonie prévue de ce jour.

A notre avis, le visage de l'ange est encore empreint de cette naïveté particulière que le Moyen Age donnait à la plupart de ses petits messagers célestes ; par contre, la chevelure courte, couvrant peu l'oreille et dégageant entièrement le cou, est traitée sans verve. L'ange est vêtu d'une tunique dont les plis sont lourdement simplifiés ; la dalmatique de diacre, fendue sur les côtés et avec des manches courtes, fendues également, qu'il porte par-dessus, est encore plus lourde ; ce genre de costume de diacre avait été adopté

Jaucourt (Aube) ; ils sont quatre à porter une petite châsse du musée de Cluny.

(1) *Ouv. cité*, p. 367. — Jean Chrysostome, Père de l'Eglise, évêque de Constantinople (347-407).

(2) *Rapsodie, ouv. cité*, p. 195.

(3) Dom Fleureau ne parle ni du procès-verbal, ni de la cérémonie qu'il relate (*ouv. cité*, p. 355-359).

(4) *Rapsodie, ouv. cité*, p. 198-199.

par les artistes pour habiller les anges environ dès le commencement du xve siècle (1).

Par contre les ailes correctes et soignées exagérément ne nous disent rien qui vaille et sont peut-être l'œuvre d'une restauration moderne, lorsque la statuette entière fut redorée. Quant au socle c'est un plateau porté sur quatre lions couchés, à la mode du xve siècle (2) mais l'ornementation de ses bords est un souvenir de la Renaissance.

En opposition à cet objet et pour mieux se convaincre de son époque, il est utile de présenter un autre reliquaire qui, lui, est bien du xviiie siècle. Il fut en la possession de M. l'abbé Barret, à Fornerie (Oise) et il a été connu surtout grâce aux clichés photographiques que notre collègue M Martin-Sabon en a tirés. C'est encore un ange qui porte un reliquaire mais ce dernier sous la forme d'une croix. L'ange est vêtu d'une seule tunique courte, laissant voir les jambes nues jusqu'aux genoux ; il descend du ciel probablement, car un seul pied est posé sur le socle tandis que l'autre est relevé en l'air : cela lui donne l'air sautillant d'un échappé du bal Musette qui va bien avec la manière irrespectueuse dont il porte la croix. Quant au socle, c'est un petit monticule très Louis-Quinzième qui représente tout ce qu'on veut, un nuage ou une montagne. On voit qu'il n'y a aucun rapport de style entre cet objet et le reliquaire d'Etampes. Celui-ci marque la décadence du Moyen Age, mais il appartient encore par quelque modalité à l'art de ce temps, et il faut le classer à la suite de l'ange en bronze portant un reliquaire en cristal de la collection Pierpont-Morgan (anciennement collection Bardac) qui est attribué à la deuxième moitié du xve siècle.

La statuette fait pendant à un groupe en bois de même dimen-

---

(1) Anges vêtus d'une dalmatique identique avec d'énormes franges et une grosse fleur au point d'arrêt du crevé de côté dans une tapisserie de l'église N. D. de Nantilly, à Saumur (xve siècle) ; — dans le groupe en ivoire de l'Annonciation, au Musée de Langres (milieu du xve siècle) la dalmatique serait également tout à fait semblable, sans les manches plus longues ; — Ange du Musée de Semur (Côte-d'Or) avec tunique largement frangée (xve ou xvie siècle).

(2) Comme socle presque identique je puis citer en exemple celui qui supporte un saint Christophe, en bois lamé d'argent, attribué au xve siècle et conservé dans l'église de Longpré-les-Corps-Saints (Somme). La place du reliquaire est dans la tranche du socle, comme pour le reliquaire de saint Roch, à Etampes, dont je parle plus loin. Cet objet a figuré à l'exposition rétrospective du Petit-Palais, en 1900 (n° 1711).

sion qui représente saint Roch (1), l'ange, et le chien de la légende ; c'est aussi un reliquaire ; la place des reliques est un trou creusé dans le socle assez similaire à celui que nous venons de décrire. Ce groupe doit être à peu près de la même époque que l'ange porte-bras (2).

Enfin l'église Notre-Dame possède encore un buste reliquaire en bois, de demi-grandeur environ. Ce n'est pas une œuvre de haute valeur, ni très ancienne, car elle doit être environ du XVIe siècle finissant, mais on peut trouver amusant ce buste de sainte portant couronne et dont le front naguère ornementé est aujourd'hui percé d'un trou ; en effet, ce trou était probablement fermé par un gros cabochon de cristal au travers duquel on pouvait entrevoir, en regardant attentivement, la relique enfermée dans la tête creuse au sommet ; la couronne servait utilement à cacher le couvercle de la large ouverture par laquelle on introduisait le précieux reste (3) : toute cette disposition est rare.

Je ne sais si d'autres découvriront dans sa naïve physionomie quelque reflet de terroir, un caractère beauceron, comme dans le visage de la sainte-reliquaire chartraine, œuvre supérieure certes, appartenant à M. Albert Mayeux et qui fut exposée à l'Exposition des primitifs français en 1904 : en tout cas les objets de ce genre sont peu communs dans la région et je crois même dans toute la France ; au moins pour ce motif, ils demandent à être préservés (4).

---

(1) Il s'était voué aux soins des pestiférés. Près de succomber lui-même dans un lieu solitaire, il fut découvert par un chien dont le maître accourut bientôt au secours du saint (1295-1327).

(2) Dans l'église Saint-Gilles il existe deux statuettes du même temps, représentant saint Gilles et saint Leu : Je les trouve plus grossières. Elles doivent avoir jadis orné des reliquaires comme les statuettes de Notre-Dame.

(3) Le chef reliquaire de Saint-Ouen, dans l'église de Boursies (Nord) présente un semblable arrangement. Toutefois la calotte du crâne formant couvercle, montée sur charnière, ne se trouve cachée par rien de particulier : le cabochon conservé est au sommet du front et entouré de cheveux. Habituellement, la place des reliques est au milieu de la poitrine.

Dans deux reliquaires de Sainte-Colombe-en-Puysaye (Yonne) les reliques sont à la hauteur de l'estomac, dans un cadre qui imite un gros fermail ovale retenant le manteau des saintes.

(4) Il est un pays où ils abondent, c'est la province rhénane, et spécialement à Cologne, la ville de sainte Ursule et de ses onze mille compagnes marttyres. Je pense qu'on en compterait facilement plusieurs centaines principalemen partagées entre l'église et le musée des Arts industriels.

A tout hasard je signale ici un sculpteur de statues ou statuettes nommé Philippe Fillol que j'ai trouvé cité comme propriétaire d'un pré, dans un procès-verbal du 23 juillet 1560, et sur le compte duquel d'ailleurs nous restons très ignorants (1).

Rétables en bois, Orgues, Stalles, Chaires, etc. — Le nombre élevé de chapelles ou tout au moins d'autels qu'a contenus simultanément et de tous temps, l'église Notre-Dame (2) nous certifie l'abondance des rétables qui les ornèrent. Beaux ou laids, ces rétables ont disparu (3).

Dans l'église Saint-Basile, une décoration sculptée en pierre domine plusieurs autels sans sujet. Toutefois les murs d'une chapelle placée au sud-ouest sont garnis de douze petits bas-reliefs dont neuf sont du xvi[e] siècle et proviendraient de l'église d'Etréchy (4) ; les autres sont modernes et l'œuvre d'un nommé Sandrier qui a exécuté à Etampes plusieurs restaurations réussies. Pas de rétable en bois à noter, mais on doit un souvenir au joli panneau représentant une crucifixion qui fut dernièrement volé (5).

Dans l'église Saint-Gilles, un haut rétable de la fin du xvi[e]

---

(1) «... depuis le sault du pré de l'Hôstel-Dieu d'Estampes jusqu'au pré de Philippe Fillol, ymagier ..» (D[r] J. Bourgeois, *Quelques recherches sur le port d'Etampes*, Etampes, 1860, p. 24). — Au musée d'Etampes existe une clef d'archivolte ornée d'une tète sculptée, qui porte la date de 1560 ; elle fut longtemps encastrée en remploi dans un mur de jardin près du moulin de l'hospice.

(2) Nous le savons par le nombre de chapelains qui desservaient l'église et par les noms des chapelles retrouvés dans les textes. Il y avait déjà plusieurs chapelains en 1082 ; en 1104, on en signale six. En 1193 un acte important règle la condition des chapelains sans indiquer leur nombre : quatre seulement sont cités, mais le texte ajoute « et beaucoup d'autres (*et multi alii*) » (Fleureau, *ouv. cité*, p. 304). Ils finirent par atteindre le nombre de dix-sept, comme les différentes chapelles dont nous connaissons les noms (*Ibid.*, p. 339), et peut-être que dans ce nombre ne sont pas comptés les autels dont les chapellenies sont de fondation royale.

(3) Nous lisons dans le compte de fabrique de 1513-1515 : « A lui (Jehan Girardin, serrurier), pour avoir faict quatre pattes de fer à celler et atacher les contretables des autelz S. Sébastien et S. Anthoine (*manuscrit cité*, p. 79) — Il y eut également en 1513 un rétable derrière le grand autel, car on le couvrit de croix en futaine blanche pour le service d'Anne de Bretagne, dont le corps reposa dans l'église (Max. Legrand, *ouv. cité*, p. 101, note).

(4). L. Marquis, *ouv. cité*, p. 260-261. — Bas-reliefs similaires à Louviers (Eure).

(5) Bulletin de la Commission, 1910-1911, p, 187-188.

siècle ou du commencement du XVIIe n'est pas mal exécuté, mais il est traité avec une telle froideur et une telle banalité qu'il est dénué de tout intérêt. Il est divisé en trois registres consacrés à la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, à l'*Annonciation,* et à une *Pieta* à dix personnages d'une insignifiance rare. Nicolas Legendre, dont j'ai déjà parlé, a reçu de la fabrique des commandes importantes vers l'année 1647 : il fournit des panneaux pour la chaire et le grand autel qui lui furent payés 80 et 1500 livres, et qui ont disparu (1).

Un tableau de bois du XVIe siècle représentant la prédication de saint Jean-Baptiste, lui est supérieur (2).

En 1567, les protestants incendièrent le couvent des Cordeliers, dont on attribue la fondation à la reine Blanche de Castille. La chapelle ayant été détruite, fut reconstituée peu après, et reçut à cette occasion de nombreux dons, provenant principalement du roi Henri III et de plusieurs princes. Si nous ne connaissons rien des objets détruits par l'incendie, nous avons quelques renseignements sur ceux que firent naître les généreuses aumônes : il y eut notamment un rétable d'autel sculpté, représentant la Passion et les chaires du chœur qui portaient les écussons des donataires (3).

Au Musée, il y a un fragment de boiserie du XVIe siècle provenant de l'église Saint-Pierre, et qui précisément représente le prince des Apôtres.

GRAND TAMBOUR, ANCIEN RÉTABLE DE L'ABBAYE DE VILLIERS. — Le grand tambour décoratif en bois qui est placé sous les orgues, à l'entrée de la nef, dans l'église Notre-Dame, est un ancien rétable de l'abbaye de Villiers, près de La Ferté-Alais, aujourd'hui détruite (4).

---

(1) L. Marquis, *ouv. cité*, p. 251 ; — voir ci-dessus, p. 35.

(2) Ce même sujet, répété dans le rétable, est traité dans les deux cas de la manière traditionnelle. Le Baptiste est dans la campagne, et s'appuie sur une barrière improvisée avec une branche attachée à deux arbres. M. Em. Mâle affirme que cette donnée iconographique a été inspirée par les représentations des mystères (*L'Art religieux de la fin du Moyen âge*, p. 64).

(3) Fleureau dit du rétable « sculpté avec une délicatesse merveilleuse » (*ouv. cité*; p. 445 ; Voir aussi Montrond, *ouv. cité*, t. II, p. 89-90).

(4) C'était une abbaye de l'ordre de Citeaux. Le premier diplôme la concernant qui soit connu date de 1226. Saint Louis fut l'un de ses bienfaiteurs, et d'ailleurs les religieuses qui en avaient pris possession en 1220 ne reconnaissaient que les rois de France comme leurs fondateurs. Le monastère fut presque entièrement brûlé en 1568 par les Huguenots, au point que deux chambres et un coin de l'église seulement restèrent debout. En 1652, il était à peine recons-

J'avais eu connaissance de cette origine par une tradition verbale ; elle me fut depuis confirmée par la description que Dom Fleureau a faite du rétable peu de temps après son érection. Voici en effet ce qu'on lit dans son histoire de l'abbaye (1).

« Pendant que l'on travaillait à accommoder et à reblanchir l'église, on travaillait à un beau rétable d'autel de 24 pieds de large et 29 de haut, à quatre colonnes, garny d'un beau tableau de l'Assomption et de statues, sur le haut, d'une de Notre-Dame, accompagnée de celle de deux anges, et de celles de saint Jean-Baptiste et de saint Laurens dans les deux niches latérales, le tout d'une excellente sculpture. Le tabernacle fait par les mesmes ouvriers avec le marchepied de l'autel à six degréz, avec les cloisons latérales rendent cette église si bien ornée que personne ne la voit sans qu'il n'en entre en admiration ; et plus encores de ce que ces choses ont esté faites des bienfaits de Madame l'abbesse. »

L'identité du rétable de Villiers ainsi décrit, avec le tambour de Notre-Dame est flagrante ; et quand on connaît les vicissitudes qu'il a traversées, on ne le retrouve pas sans étonnement dans son installation actuelle, presque au complet, avec ses colonnes, ses deux saints, ses deux anges, sa Sainte Vierge monumentale. Un tableau de l'*Assomption* manque seul à l'appel. Ajoutons que, à notre avis, les deux anges appartenant à l'ensemble du tambour sont aujourd'hui dans le chœur, tandis que les deux plus petits placés sur l'ancien rétable sont des statues plus vieilles. Il y aurait eu simple transposition.

Je complèterai la description de Fleureau en fournissant quelques mesures complémentaires. Le rétable a aujourd'hui exactement 8 m. 10 de large, au lieu de 7 m. 90 environ selon Fleureau, mais un raccord au centre laisse supposer un élargissement de 20 c.m. précisément. La partie supérieure de l'entablement est à 6 m. de hauteur. La Vierge a 2 m. 10 ; les deux saints 1 m. 80 ; les anges,

---

truit quand l'armée des princes fuyant l'armée du Roi commandée par Turenne, ne le brûla pas sans doute mais se contenta de le piller du haut en bas. La Révolution fut plus impitoyable : les bâtiments ayant été vendus furent démolis peu après ; cependant M. Paul Pinson dit que la chapelle dédiée à sainte Anne resta debout et qu'elle était située sur l'emplacement du château actuel de Montmirault, commune de Cerny. Un savant jésuite, le P. Ménestrier, a cru découvrir jadis en ce lieu la tombe d'Anne de Russie, femme du roi Henri Ier, au XIe siècle ; le fait fut contesté et ne paraît pas être exact. Dom Fleureau n'en a pas parlé.

(1) Publiée d'après le manuscrit original par Paul Pinson, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais,* t. XI, 1893, p. 76.

1 m. 15 ; les deux vases décoratifs, à l'extrémité de l'entablement, 1 mètre.

Notre identification permet de connaître de façon certaine la date du ci-devant rétable. Il fut construit en 1642 ou 1643 sur les ordres de l'abbesse Marie-Dorothée d'Argouges (1), et Fleureau laisse deviner que celle-ci en fit tous les frais. Du reste, au pied de chaque colonne extrême, on voit des initiales, des D entrelacés comme dans le monogramme bien connu de Diane de Poitiers : peut-être ces D rappellent-ils le petit nom familier de l'abbesse, Dorothée.

Pendant qu'il était en verve de renseignement, Fleureau aurait pu nous dire de quel atelier cet imposant rétable est sorti : il ne l'a pas fait. Nous savons seulement par lui que peu d'années auparavant, en 1621, l'abbesse Oudette Clausse avait commandé, pour le chœur, des chaises hautes et basses, à Montargis d'où elles furent apportées entièrement prêtes. (Fleureau, *ouv. cité*, p. 52). Pour comparaison, nous pouvons dire encore que, en 1665, la fabrique de Saint-Spire de Corbeil commanda un rétable (détruit en 1844) pour le maître-autel de l'église, à Marc Genty, maître menuisier à Paris (2).

A peine érigé, le rétable échappa à un premier désastre. En 1652, l'abbaye de Villiers fut mise à sac par l'armée des Princes fuyant devant Turenne. Après la fermeture de l'abbaye, à l'époque de la Révolution, le rétable fut transporté à Etampes et érigé de nouveau comme rétable au chevet de l'église Notre-Dame.

Dans le cours du XIXe siècle, probablement sur les excellents conseils des hommes compétents qui s'occupèrent de l'église et qui s'appelaient Viollet-le-Duc, Mérimée, de Laborde et Courmont, on décida de mettre les boiseries là où elles sont aujourd'hui, dégageant ainsi les trois belles fenêtres du fond, et cachant en partie

---

(1) La famille d'Argouges était illustre. On cite un Robert au XIIe siècle. Plusieurs châteaux d'Argouges aussi sont célèbres : celui de la commune de Vaux sur l'Aure, près de Bayeux qui est légendaire, et celui de Fleury d'Argouges, aux environs de Fontainebleau, mentionné par Dulaure (*Nouvelles descriptions des environs de Paris*, 1786, 1re partie, p. 159) ; à Paris, l'hôtel du même nom existe 16, rue Séguier (VIe arrond.). — Dorothée d'Argouges était la nièce de la précédente abbesse Oudette Clausse, et la fille de Mme de Ranes : ces trois dames firent au monastère des dons qui s'élèvent à une somme assez considérable. Retenons en passant une note concernant Dorothée d'Argouges dans les *Tablettes étampoises*, de M. B. de Fouchères, p. 128.

(2) Coüard-Luys, *Bulletin de la Commission des Antiquités de Seine-et-Oise*, 1892, p. 80.

ce que l'entrée de la nef a d'inharmonieux. (1) Il me fut impossible de découvrir si l'autel de marbre provenait également de Villiers.

Le buffet des orgues qui dominent le tambour est plus ancien. Un jeune souffleur, en faisant le nettoyage, en a découvert la date, 1587. Cette date est confirmée par le style des sculptures, et ensuite par l'histoire : les orgues avaient été « abattues » par les protestants en 1562 : les deux dates s'accordent parfaitement. (2) Elles sont mentionnées en 1679, dans la *Rapsodie*. En 1843, les orgues avaient beaucoup souffert de grands travaux exécutés en hiver dans l'église. Un facteur d'orgues parisien, Suret, les ayant visitées, jugea leur réparation impossible et conseilla d'en faire des neuves. Nous ignorons ce qu'il en advint (3).

Dans l'église Saint-Basile, les orgues actuelles n'ont été montées qu'en 1845. Elles reposent sur un tambour dont les panneaux, sculptés de style Louis XV, proviennent du château d'Andonville. Deux autres petits tambours voisins ont été aussi acquis au XIX[e] siècle d'une église de Provins (4). A Saint-Gilles les orgues n'ont qu'une vingtaine d'années d'existence.

Le cabinet d'orgues de l'abbaye de Villiers avait été payé 300 livres vers 1620 (5). Mais des orgues neuves furent exécutees par le facteur parisien Tribuot ou Arribuot en 1703. (6) C était du reste depuis longtemps l'usage de s'adresser à Paris pour la fabrication des orgues : la cathédrale de Sens y commanda les siennes en 1441. (7)

---

(1) Les déplacements du même genre ne sont pas rares. On connaît le cas de Limoges. En Allemagne, à Cologne, ce sont des jubés qui furent transformés pour servir de tribunes d'orgues (Eglises Sainte-Marie du Capitole et Saint Pantaléon) ; même cas en France, à Lynde et à Saint-Jacques de Valenciennnes (Nord). On a ainsi utilement évité des destructions ou des aliénations regrettables.

(2) Voir ci-dessus, p. 5, note 2. — M. Louis de Grandmaison vient de m'apprendre que les orgues de l'église Saint-Martin de Tours, aussi détruites par les Huguenots, furents refaites vers 1565 par Jean Taurret.

(3) *Archives municipales*. — Il y avait oxydation des tuyaux. « L'alliage dont elle est composée, dit Suret, étant partie de plomb, lui enlève toute solidité ».

(4) Marquis, *ouv. cité*, P. 262.

(5) *Histoire de l'abbaye de V., ouv. cité*, p. 52,

(6) Renseignement inédit communiqué par M. Maxime Legrand qui fournira les détails dans une prochaine publication. *Les dernières années de l'abbaye Notre-Dame de Villiers au diocèse de Sens*.

(7) *Bulletin archéolog. de Sens*, t. XV, p. 50.

La chaire à prêcher de Notre-Dame me paraît être exactement du même temps que les orgues, c'est-à-dire de la fin du XVIe siècle ; l'ancienne avait été brûlée en 1562.

L'on voyait encore, il y a quelques années, dans la sacristie de l'église Saint-Basile, une belle et grande chaire d'officiant en bois sculpté, qui est classée parmi les monuments historiques. Le dossier est la partie la plus remarquable : son grand panneau figure un arbre de Jessé. Le style du meuble et de sa sculpture indiquant l'époque de Louis XII, je suggère qu'il fut offert à l'église à l'occasion de la consécration de celle-ci et de la dédicace de sept autels pour lesquelles cérémonies l'archevêque de Sens, Tristan de Salazar, vint officier lui-même le 11 mars 1497. C'est une pièce rare qu'on devrait bien remettre en vue.

La chaire d'officiant de l'église Notre-Dame, adossée au premier pilier du chœur, à gauche, est en style gothique du XIIIe siècle, mais elle est moderne : elle fut exécutée par Kreyenbiehl, un industriel parisien, et a figuré à l'exposition de 1855. Elle était estimée 1800 francs. Elle mérite malgré sa jeunesse la considération des archéologues, parce que son dessin fut fourni par le Père Martin, un jésuite qu'a rendu illustre sa collaboration avec le Père Cahier, auteur d'une œuvre iconologique considérable. Le critique d'art Alfred Darcel avait ainsi apprécié le meuble qui, dit-il, repose un peu des bois tourmentés de la Belgique et de la Hollande : « Cette cathedra, garnie d'un haut dossier et abritée sous un dais, nous montre de bons profils et une sculpture vigoureuse et souple. Seulement le dais octogone est un peu lourd. » (*L'ecclésiologie à l'Exposition. Annales archéologiques*, t. XV, 1855, p. 363.)

Divers. — L'église Saint-Gilles a conservé un candélabre pascal en bois que je crois Régence et l'église Notre-Dame deux grands candélabres également en bois du temps de la Restauration ou de l'Empire.

Les registres paroissiaux indiquent la date de 1701 pour les armoires de la sacristie de l'église Saint-Martin, (1) qui possède en outre une remarquable console en bois sculpté du XVIIIe siècle.

---

(1) Ch. Forteau, *Bulletin de la Société archéolog. de Corbeil et d'Etampes*, 1911, p. 87.

II

ORFÈVRERIE

Quand la ville d'Etampes, pour rendre hommage à un nouveau seigneur et se concilier ses bonnes grâces, décidait de lui offrir un présent, c'est à l'art des orfèvres, des orfèvres parisiens les plus renommés qu'elle avait recours. Le goût bien connu des princes français pour les joyaux indiquait la voie la meilleure pour parvenir au cœur des maîtres. Les souvenirs concernant de tels témoignages ne remontent pas plus haut que le commencement du XVIe siècle, mais du moins nous avons là deux exemples typiques et qui, étant très précis, sont par le fait fort instructifs.

En 1506, eut lieu l'avènement de Gaston V de Foix, duc de Nemours, comme Comte d'Etampes. A cette occasion, le prince fit son entrée solennelle dans la ville et reçut un présent composé d'une buire, deux bassins, une coupe et son couvercle et trois salières dorées dont une avec couvercle (1).

Pour l'exécution de ces pièces, un marché avait été passé avec l'orfèvre parisien « Robert Hottemane » (2) qui reçut pour sa

---

(1) La buire est un vase en forme d'amphore pour l'usage du vin ; un des « bassins » devait probablement lui servir de plateau, tandis que l'autre bassin était destiné à la coupe.

(2) Plisson, *Rapsodie*, p. 27 ; — Fleureau, *ouv. cité*, p. 199. — Ce marchand appartenait évidemment à la grande famille connue dont le nom se trouve diversement orthographié Hotman, Hottemane, Hotmann, Haultement. Parmi les renseignements assez nombreux et précis qui furent recueillis sur ces orfèvres par le Comte Léon de Laborde je n'ai trouvé aucune mention d'un Robert : je soupçonne une erreur, et je pense que ce faux Robert est tout simplement Lambert, qui jusqu'à présent, doit être considéré comme le chef de la famille, et qui fit, sur commande de Charles VIII, un groupe de figures d'or pour croix d'autel reproduisant le Christ en croix, la Vierge et la Madeleine, (Labarte, *Histoire des arts industriels au Moyen âge*, Paris, 1864, t. II p. 401) Cité depuis 1490, Lambert Hotman a dû mourir vers 1520 après avoir été marié trois fois. Il était propriétaire d'une maison sur pilotis au Grand-pont de Paris,

fourniture la somme élevée de 468 livres 10 sols parisis (1). Le receveur des deniers communs, nommé Guy, avait été chargé par les échevins d'obtenir du roi, qui se trouvait alors à Blois, un congé permettant la fabrication des objets ; pour l'autorisation, il paya 8 livres et pour les divers droits de chancellerie 4 livres 8 sols (2). Enfin, les pièces furent mises dans des étuis pour lesquels on avait acheté du taffetas à Paris.

En 1516, Artus Gouffier, pair, et Grand Maître de France depuis l'année précédente, obtint de François Ier, dont il avait été gouverneur pendant la jeunesse, l'usufruit du Comté d'Etampes. Il n'en put jouir longtemps car il mourut en mission à Montpellier en 1519 (3). Il fut mêlé à une question d'arbitrage au sujet de la création du maire et des échevins de la ville, qui soulevait des oppositions (4). Soit avant,soit après la sentence, en tous cas dans le but évident de se le concilier, on profita de son passage dans la ville pour lui offrir « une coupe d'argent bien doré d'or ». Exécutée

---

à l'enseigne de la fleur de lys. Il eut pour successeur Jean en 1520, Pierre en 1555, Lambert en 1575. On trouve également Thibaut en 1518 et 1532. Pierre, décédé le 19 octobre 1588, est qualifié « grand ami du feu roi Charles et de la Maison de Guise, maître orfèvre et trésorier de M. le Cardinal de Lorraine » (*Fichier du Comte Léon de Laborde*, Archives de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie).

(1) En outre, les pièces ayant été livrées à Etampes par « l'orfèvre » celui-ci récupéra pour son dîner à Monthléry, 2 sols 4 deniers, et pour son souper à Etampes et la nourriture de son cheval, 6 sols.

(2) Les ordonnances défendaient de fabriquer des pièces d'orfèvrerie de plus de six marcs, sans l'expresse permission du roi (Fleureau, *ouv. cité*, p. 199-200).

(3) Il fut duc de Roannez, Comte de Caravas, baron de Maulevrier et Passavant, seigneur de Boisy, d'Oyron, etc. Il était né en 1475 ; deux portraits aux crayons de lui sont au Cabinet des Estampes, dont l'un a été publié par Niel, (*Portraits des personnages illustres* du xvie siècle, Paris, 1848-1856, t. II) Ses premières fonctions furent celles de chambellan de Louis XII et capitaine gouverneur de Chinon. Il combattit en Italie avec Charles VIII, Louis XII et François 1er. Riche propriétaire terrien, c'est à cause de lui ou à cause d'un de ses descendants, que naquit et devint populaire, en corrompant légèrement un nom, l'appellation de Marquis de Carabas. Il est enterré dans l'église d'Oyron (Deux-Sèvres) sous un remarquable tombeau similaire à celui que lui-même avait commandé pour sa mère, Philippe de Montmorency, morte en 1516, et enterrée au même lieu. Il avait épousé Hélène de Hangest, morte en 1537 et qui repose aussi à Oyron.

4) Fleureau, *ouv. cité*, p. 215 et 217 ; — Max. de Montrond *Essais histor. sur la ville d Etampes*, Etampes-Paris. 1836-1837.

à Paris, la coupe fut payée 100 livres et pesait 5 marcs moins un gros. « Au sieur du Jour, barbier et valet de chambre dudit seigneur, a été présenté un étui garni de deux rasoirs et ciseaux dorés, peigne et miroir et cure-oreilles d'argent, pendant à un cordon de soie verte, qui coûtaient 15 livres 17 sols 6 deniers, lui recommandant ladite ville en tout ce qu'il pourrait faire service pour elle envers ledit sieur (1) .»

Au surplus est bien évidente la faveur acquise par la belle orfèvrerie dans les habitudes des riches Etampois. Elle s'est traduite de façons réitérées ; et c'est pourquoi les pertes à déplorer se trouvent aujourd'hui si nombreuses, soit qu'elles datent seulement du XVIII[e] siècle, soit qu'elles remontent à de plus anciennes époques (2).

L'église Saint-Martin avait déjà eu une longue existence, elle était collégiale, quand l'abbaye de Morigny n'était pas encore née ; cependant en 1652 elle n'était plus, depuis déjà cinq siècles, qu'un prieuré de celle-ci. De même son trésor — ou partie de son trésor, — volé cette année-là est comparativement bien modeste : croix processionnelle, deux coupes, un bassin, en argent ; ostensoir-soleil, ciboire ; une plaque d'argent que le bedeau mettait sur sa manche (3). Faute de la moindre description, ignorant le poids et les origines de ces objets, je m'abstiens de tout commentaire hasardé. Par contre je me trouve un peu plus à l'aise devant le Trésor de Morigny qui, lui aussi, avait été volé en 1557, et cette soustraction fut un vrai désastre.

Un petit seigneur des environs, nommé Joachim du Ru (4),

---

(1) Plisson, *ouv. cité*, p. 37.

(2) Je crois que, en temps de guerre, les prêtres mirent avec succès les trésors des églises à l'abri du pillage ; mais au Moyen âge, les pièces les plus lourdes en or ou en argent, en dépit de leur travail d'orfèvrerie, étaient considérées, ainsi que de simples lingots, comme une vraie réserve de fonds. Les princes, les évêques, les abbés les mettaient en gage, les vendaient ou les échangeaient quand survenait une circonstance difficile ; ou bien encore, ils les transformaient dans les buts les plus louables quand ce n'était pas seulement pour les mettre à la mode du jour. Enfin, malgré les précautions prises, les Trésors n'étaient pas toujours à l'abri du vol. C'est ce qui arriva à l'abbaye de Morigny en 1557, à l'église Saint-Martin en 1652, et à Pussay en 1717. Ce sont autant de causes qui firent disparaître dans l'ancien temps un nombre considérable de merveilles d'orfèvrerie. Le vol de Pussay fut peu important : ciboires, calices, soleil, aube en dentelle (Max. Legrand, *Etampes pittoresque, arrondissement*, t. II, p. 389).

(3) P. Plisson, *ouv. cité*, p. 128-129.

(4) Joachim du Ru ou du Ruth, sieur de Venant (commune de Boissy-le-Sec, canton d'Etampes) est cité sur la liste du ban du bailliage en 1544. Je suppose

aidé de son gendre Etienne de la Mothe, fut le machinateur de ce véritable cambriolage : sur une promesse de 400 écus, il recruta à Paris une douzaine de bandits, et tous partirent en même temps pour leur expédition, de l'hôtellerie de l'Ecu de France, sur la place Maubert. Arrivés à Morigny vers les onze heures du soir, avec des échelles volées dans le voisinage, ils passèrent par-dessus les murailles, entrèrent dans l'église par une fenêtre, forcèrent la porte de la Sacristie et celle de l'armoire aux reliques, et se sauvèrent en emportant tout ce qu'ils trouvèrent de précieux. Découverts et capturés quelques jours après, ils furent tous tués, décapités, roués vifs, pendus ou étranglés dans la huitaine, mais les admirables objets avaient été mis en pièces.

Un inventaire du Trésor avait été opéré en 1472 ; il fut sans doute utilisé par le moine qui fit le dénombrement des objets volés, copié ensuite par Fleureau auquel nous devons tous les détails de l'affaire (1). Voici la liste qui révèle des richesses certaines.

1° Trois croix reliquaires en argent doré, très belles et très riches, dont une avait été rapportée de Rome (autant dire du Vatican) par l'abbé Macaire, vers 1141, avec un fragment de la vraie croix. (C'est en qualité d'ambassadeur de Louis VII que Macaire avait entrepris le voyage (2).)

2° Trois livres en vélin servant à l'autel, couverts de lames d'argent doré, avec de très belles figures enrichies de pierreries, de la valeur de plus de mille livres.

3° Un grand reliquaire d'argent doré, dans lequel était la mâchoire de saint Laurent.

4° Une châsse d'argent où étaient des côtes et autres ossements de saint Blaise.

5° Un reliquaire d'argent où était un morceau du doigt de saint Antoine anachorète.

---

qu'il appartenait à une famille chartraine dont un ancêtre « Robinet du Ru, obtint en 1467 des lettres de rémission après avoir été déclaré coupable d'avoir livré le château d'Etampes aux ennemis du roi » (Henri Stein, *Annales de la Soc. archéol. du Gâtinais*, 1894, p. 33 ; Cf. *Docum. histor. extraits de la Biblioth. nation.*, II, p. 353). Dans le même document, il est aussi question d'une famille de La Motte, dont le chef Martial est sieur de Vausalmon (probablement Malsamson, commune de Chalo-Saint-Mars, canton d'Etampes) (H. Stein, *ibid.*, p. 32).

(1) *Ouv. cité*, p. 512, 544, 549 - 552.

(2) «... attulit secum partem Crucis Dominice preciosi metalli fabrefactoria superductione veneranter opertam » (*Chronique*, p. 79).

6° Un reliquaire d'argent doré dans lequel était une dent de sainte Apolline.

7° Un bras d'argent long d'une coudée, enrichi de saphirs, d'émeraudes et d'autres pierres précieuses, contenant un os de saint Sébastien.

8° Un grand reliquaire d'argent ciselé renfermant des vêtements de saint Jacques le majeur.

9° Deux encensoirs d'argent de la valeur de plus de 120 écus.

10° Toute la chapelle de l'abbé (Frère Jean Hurault, 37e abbé) d'argent doré ciselé, comprenant une croix de la hauteur d'une coudée avec image du Christ, un calice, une boîte à hostie, deux burettes, deux chandeliers, un bénitier et son aspersoir, la crosse chargée de pierres précieuses, et deux grands bassins d'argent.

Les voleurs avaient laissé pourtant un bras reliquaire contenant des ossements de saint Siméon parce qu'il n'était pas en métal, mais seulement en bois couvert de lames d'argent.

Dans cette énumération, on ne sait sur quels objets s'arrêter de préférence. Sauf la chapelle de l'abbé presque nécessairement du XVIe siècle, la plupart d'entre eux devaient être entrés à l'abbaye durant le XIIe ou le XIIIe siècle. La croix-reliquaire rapportée de Rome pouvait être exceptionnellement un joyau non seulement antérieur mais encore byzantin. Enfin la courte description des livres d'autel, estimés à une somme considérable pour l'époque, laisse présumer que leurs couvertures furent en travail de Limoges ou similaire et de grande richesse.

Dans son Histoire de l'abbaye de Villiers, Fleureau a énuméré des pièces d'orfèvrerie et décrit des châsses, mais comme elles étaient toutes du XVIIe siècle et sans indication de provenance, je ne m'y arrête pas, et ne veux citer qu'un reliquaire de cristal contenant des reliques de saint Clément et de saint Janvier que le pape Clément VIII aurait donné au duc de Chaulne, ambassadeur de France à Rome (1).

A la fin de l'année 1759 le roi et les princes du sang, pour venir en aide aux besoins de l'Etat, firent le sacrifice de leur vaisselle d'argent et l'envoyèrent à la Monnaie. Cet exemple fut immédiatement suivi par la noblesse, les fonctionnaires, la bourgeoisie, les prélats, les églises, les couvents, etc. Le chapitre de Notre-Dame d'Etampes se dépouilla alors volontairement d'une part de son argenterie, pour le poids de 30 marcs 4 onces ; de même la Congrégation des religieuses de Notre-Dame, 57 marcs

---

(1) *Ouv. cité*, p. 52 et 107.

4 onces 2 grains ; l'abbaye de Morigny, 19 marcs 4 onces 2 grains ; Mme de Crillon, abbesse de Villiers, fit deux versements, de 79 marcs 1 once 1 gr., et de 25 marcs 1 once 5 gr. (1).

En août 1792, les représentants du Directoire saisirent un bâton cantoral dont la tête pesait 4 marcs 6 onces d'argent ou d'or, et le manche 5 marcs 1 once 1 gros, soit respectivement environ 1 kilogramme 160 gr. et 1 kilogramme 250 gr. (2).

---

(1) *Mercure de France*, année 1760, t. I, II et III. — J'ai aussi relevé plusieurs noms étampois : Marquis de la Borde, ancien fermier général, 219 marcs 7 onces 2 gr. ; Bourraine, receveur des tailles, 25 marcs 2 onces ; Marquis de Valory, lieutenant général, 307 marcs 3 onces 3 gr.

« Tous les anciens poids en usage en Europe avaient pour base première l'once romaine... La livre de Paris se divisait en 16 onces dont la moitié, soit 8 onces, s'appelait un marc. Or le marc de Paris n'est autre qu'un marc répandu dans l'Europe entière sous le nom de marc de Troyes et qui devait son succès à ce que c'était celui dont on usait dans les célèbres foires de Champagne. » Le marc de Paris ou de Troyes égale 9 onces romaines antiques, soit 4608 grains de Paris, soit 244,753 grammes. La livre de Paris est une livre de 18 onces romaines. D'après l'évaluation officiellement admise de Lefèvre-Gineau, en 1799, le kilogramme équivaut à 18827, 15 grains, ce qui donne au marc 244, 7529 grammes. L'once de Paris contient 576 grains; c'est le produit de la division en 16 d'une livre de 18 onces romaines. Chaque once vaut 8 gros, le gros 3 deniers ou 2 estelins oboles, le denier 24 grains, l'estelin 2 oboles ou 28 grains, chaque obole 2 felins, et le felin 7 grains. (Guilhiermoz, *Notes sur les poids du Moyen-Age, Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, t. LXVII, 1906) ; Adolphe Dieudonné, *Histoire monétaire du denier parisis jusqu'à saint Louis, Mémoire de la Société des Antiquaires de France*, t. I. 1911). — J'ajoute que l'once équivaut à 30 grammes 59, le gros à 3 grammes 82, le grain à 0,05 gramme.

(2) L, Marquis, *Ibid.*, p. 33. — Il s'agit du bâton riche et orné que, à l'imitation des évêques ou abbés munis de leur crosse, portait dans les cérémonies le *chantre* ou préchantre, *precentor*. Dans les chapitres, la dignité de chantre venait immédiatement après celle de l'abbé.

Dans le compte de fabrique de Notre-Dame pour (1513-1515, le chantre en exercice est qualifié Monseigneur (Monseigneur Maître Noël Huë) (*ouv. cité*, ms., p. 46).

Il est question du chantre de Notre-Dame, dans une charte de 1046. A partir du règne de Philippe-Auguste, ce prince ayant supprimé la charge d'abbé à son profit, le Chantre prit une autorité effective nouvelle dans le chapitre. (Voir L. Eug. Lefèvre, *Etampes et ses monuments aux XIe et XIIe s.*, 1907, p. 23). Les bâtons de chantre sont d'origine ancienne : le moine historien Helgaud, au commencement du XIe siècle, en offrit un splendide à l'abbaye de Fleury-Saint-Benoit (*Vita Gauzlini, Mém. de la Sté archéol. du Loiret*, t. II p. 297-298). Il en existe un dans le Trésor de Sens en partie transformé. Un des plus célèbres est celui du Cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale :

Au mois de novembre de la même année, il y eut une nouvelle saisie générale au profit de la Monnaie. Le total pour toutes les églises d'Etampes ou du district s'éleva à 513 marcs d'argent et de vermeil, soit environ 125 1/2 kilogrammes (1).

Sans doute, dans cette argenterie sacrifiée, tout n'était pas œuvre d'art digne de grand intérêt. Toutefois, outre le bâton cantoral dont je viens de parler et dont l'ancienneté autant que la beauté

---

c'est un ancien sceptre romain du IVe siècle qui fut donné par l'empereur Baudoin au roi saint Louis ; celui-ci le remit à la Sainte-Chapelle de Paris pour l'usage du doyen ; Charles V le fit orner d'une monture. On trouvera des détails sur d'autres bâtons dans Martin, *Mélanges d'archéologie*, vol. IV, p. 161-256 ; — Didron, *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du moyen-âge*, Paris, 1859, p. 116 et 127.

Dans les autres établissements écclésiastiques d'Etampes, la saisie comprenait les objets suivants dont le poids total s'élève à presque 100 marcs, c'est-à-dire à près de 25 kilogrammes :

1° Eglise Sainte-Croix : 2 calices, 2 patènes, 1 ciboire, 1 tasse à quêter, 2 encensoirs, 2 navettes et leurs cuillères, 1 manche de croix : 25 marcs, 6 gros.

2° Couvent des Mathurins : 1 Soleil ou ostensoir de vermeil, 1 calice, 1 patène, 1 ciboire, 1 custode, 1 navette, 9 couverts, 4 cuillères à ragoût et 6 à café : 14 marcs, 3 onces.

3° Collège des Barnabites . 1 calice, 1 patène, 1 soleil, 1 ciboire, 1 custode, le tout en vermeil : 8 marcs, 1 once.

4° Couvent des Cordeliers : 1 calice, 1 patène, 1 soleil, le tout en vermeil ; 1 grande croix processionnelle, 2 calices, 2 patènes, 1 ciboire, 1 custode, 1 navette et sa cuillère, 1 encensoir, 10 couverts : 41 marcs, 1 once, 5 gros.

5° Couvent des Capucins : 2 patènes, 1 soleil, 1 ciboire, 1 custode : 11 marcs, 7 onces, 5 gros. (L. Marquis, *ouv. cité*, p. 33.)

(1) L. Marquis, *ouv. cité*, p. 33. — Dans la seule église Saint-Basile, on confisqua les objets suivants.

1° Une croix processionnelle et les feuilles d'argent couvrant la hampe : 8 marcs, 5 gros.

2° deux chandeliers : 7 marcs, 4 onces, 6 gros 1/2.

3° deux encensoirs, une navette et sa cuillère : 11 marcs, 6 onces, 4 gros.

4° Une petite croix, 2 marcs, 4 gros.

5° Une croix reliquaire : 1 marc, 6 onces, 4 gros 1/2.

6° Une statuette de la Vierge : 4 marcs, 2 gros 1/2.

7° Une statuette de saint Basile en vermeil : 3 marcs, 3 onces.

8° Deux burettes et un plat d'argent : 2 marcs, 3 onces, 4 gros.

9° Une tasse : 1 marc, 1 once, 2 gros (*Ibid.*, p. 255).

Dans cette liste où l'on voit des objets d'un gros poids, il faut, je pense, distinguer les statuettes de la Vierge et de saint Basile, et la croix-reliquaire comme les plus susceptibles d'avoir possédé une valeur d'art.

étaient probables, outre des statuettes de l'église Saint-Basile, il y avait dans ce dernier lot des objets dont l'histoire est connue et dont la destruction est à tous points de vue des plus regrettables. Voici la liste concernant l'église Notre-Dame.

1° Un encensoir, deux navettes avec leurs cuillères attachées par une chaînette ; 12 marcs, 2 onces, 6 gros.

2° Une vierge d'argent : 7 marcs, 6 onces, 5 gros.

3° Deux burettes d'argent et leur plat : 4 marcs, 1 once, 5 gros

4° Une lampe d'argent : 7 marcs, 2 onces, 2 gros.

5° Trois tasses : 4 marcs, 3 onces, 3 gros.

6° Une jambe : 5 marcs, 3 onces, 7 gros.

7° Une croix de vermeil : 1 marc, 3 onces, 1/2 gros.

8° Plusieurs feuilles d'argent, vis, écrous, goupilles couvrant et servant à une châsse en bois : 34 marcs, 4 onces, 3 gros 1/2.

9° Une croix d'autel : 6 marcs, 5 onces, 2 gros.

10° La garniture de deux bras de saints : 4 marcs, 3 onces, 4 gros 1/2.

11° Une petite couronne en vermeil : 5 onces, 5 gros 1/2.

12° Une petite couronne d'argent : 1 once, 4 gros 1/2.

13° Une croix processionnelle : 11 marcs, 2 gros 1/2.

La statuette de la Vierge (n° 2) devait être une œuvre exquise. En nous indiquant sa provenance, Fleureau nous en a donné le poids, ce qui permet de l'identifier à coup sûr (1). Elle était d'après lui, en argent doré et avait été offerte par Louis II d'Evreux, dans la seconde moitié du XIVe siècle, pour être placée sur un socle-reliquaire contenant un voile de Marie. C'était une Vierge mère, debout, portant l'Enfant Jésus sur son bras gauche, et tenant dans sa main droite un bouquet serti de douze grosses perles. Les armes du Comte donateur (2) étaient marquées dessous.

C'est certainement un reliquaire affectant la forme d'une jambe que l'inventaire a succinctement désigné au sixième rang. Cet objet également d'un bon poids doit être un don de Jean de Berry. Nous savons en effet que le 13 avril 1404, celui-ci fit présent à Notre-Dame de cent livres tournois provenant d'une amende, pour servir

(1) Fleureau a dit en chiffre rond 8 marcs. Elle pesait ainsi environ 1 kilog. 950 grammes *ouv. cité*, p. 367).

(2) Au sujet du Comte d'Evreux, voir ci-dessus, p. 74. La donation du Comte est confirmée par un document de 1748 qui en outre raconte que la statuette était portée à la procession du mardi de Pâques (*Archives de Notre-Dame* ; voir abbé Bonvoisin, *ouv. cité*, p. 72).

à payer la fabrication d'un reliquaire d'argent destiné à enfermer un os " considérable " de saint Mathieu apôtre. Fleureau a raconté le fait en ajoutant : " il n'y a à Notre-Dame que cette relique enchâssée en argent " (1). Le doute quant à l'identification ne paraît donc guère possible. Le reliquaire était porté dans la grande procession du jour de Pâques (2).

Les jambes reliquaires sont beaucoup plus rares que les reliquaires affectant la forme d'un bras avec la main bénissante ; les premiers d'abord sont moins décoratifs que les seconds, et aussi ils se prêtent moins à la richesse de l'ornementation (3). On peut donc avoir des doutes sur l'attrait de l'objet en question, mais quand même le nom du duc de Berry évoqué à son sujet lui donne forcément un lustre posthume (4).

Justement, à l'article 10, il s'agit de bras-reliquaires, sans doute déjà démontés au temps de Fleureau et de Pierre Plisson. Au moins l'un d'eux remontait au XIIIe siècle, si, comme il est probable, on peut lui appliquer la phrase suivante extraite du petit ouvrage de H. B. T (5) et ayant trait à la première translation des reliques

---

(1) *Ouv. cité* p. 367.

(2) Abbé Bonvoisin, *ouv. cité* p. 72.

(3) Je ne connais en France qu'un seul *pied*-reliquaire ; c'est celui de l'abbé Saint Alard, conservé au musée de Cluny et qui provient d'Italie (XIIIe - XIVe siècles).

(4) Les reliques variées, nombreuses, parfois bizarres, collectionnées avec inégale conviction par Jean de Berry, figurent dans les inventaires. Celle qu'il donna à Notre-Dame aurait pu être citée dans la liste de 1403 ; nous n'en avons pas trouvé la trace. Cela ne doit pas nous surprendre, car le duc a fait à d'autres églises et notamment à la cathédrale de Paris des dons de même nature mais autrement somptueux qui, à plusieurs exceptions près, ne sont pas non plus inscrits dans aucun inventaire. Sitôt reçus, sitôt transmis, tel fut apparemment le sort des reliques et joyaux en question. « Les joyaux offerts aux trésors religieux, dit M. Guiffrey, furent acquis pour cette destination spéciale, ils ne sauraient donc figurer sur les inventaires » (Jules Guiffrey, *ouv. cité*, t. I, p. XCVI et LXIII). Dans l'inventaire dressé par Jean Lebourne en 1416, l'article 1261 est ainsi décrit : « la main avecques partie du bras de saint Mathieu, demourez comme l'en dit, à la chapelle du palais de Bourges ». Il ne peut s'agir de la relique étampoise puisqu'elle est sortie du trésor ducal avant le mois d'avril 1404, puisque c'est un bras, et puisque, en 1416, Jean de Berry était mort. J'ai cru néanmoins devoir signaler l'article à cause de ses rapports possibles avec la relique étampoise. — C'est Jean de Berry qui, dit-on, offrit aux Célestins la Vierge de Marcoussis, œuvre de Jean de Cambrai dit Jean de Rupy.

(5) *Ouv. cité*, f° 36 ; — Voir aussi *Rapsodie*, p. 197.

au XIII[e] siècle : " ... et fut réservé le bras de monsieur saint Can qui fut mis en un reliquaire séparé, richement et artistement élaboré pour être plus souvent honoré du peuple et pour plus grand témoignage de cette translation miraculeuse ". Le deuxième bras-reliquaire avait peut-être servi très anciennement à l'os de S. Jean Chrysostôme (1).

La croix de vermeil (n° 7) doit être celle dont il est question dans le compte rendu de procession écrit en 1748, et qui était portée en ces cérémonies par les prêtres devant dire la messe. On dit qu'elle était finement travaillée et avait été donnée par Louis d'Evreux (2).

Je citerai ensuite, pour ne pas être accusé d'oubli et aussi pour des raisons subsidiaires, une châsse de moyenne grandeur qui était restée longtemps en bois. Elle a dû en remplacer une autre, « coffre en façon de layette », qui comme le bras précédemment noté, devait avoir été faite pour la première translation du XIII[e] siècle. Cette première châsse fut brûlée en 1562 par les Huguenots (3). Sa remplaçante fut plaquée d'argent seulement vers 1674 (4). Rien n'indique qu'elle eut le moindre intérêt artistique. Elle servait à la garde des vêtements provenant des saints d'Etampes et de diverses autres reliques (5). On l'appelait la petite châsse pour la distinguer d'une autre fort grande et fort belle qui mérite sérieuse attention. La garniture et les débris de châsse énumérés à l'article 8 de la précédente liste ne pouvant représenter la masse d'argent que l'on

---

(1) Voir ci-dessus, p. 5, note 2 ; et p. 38. — L'abbaye de Morigny a également possédé un bras-reliquaire d'argent doré enrichi de pierreries (voir ci-dessus, p. 51). Le trésor de l'église Saint-Spire à Corbeil possédait deux grands bras d'argent et un petit en 1424, quand en fut fait l'inventaire (A. Dufour, *Annales de la Sté archéol. du Gâtinais*, 1888 ; et *Bulletin de la Sté archéol. de Corbeil*, 1905, p. 42).

(2) *Archives de Notre-Dame* ; voir Abbé Bonvoisin, *ouv. cité*, p. 72-73.

(3) Voir ci-dessus, p. 5, note 2. Jusqu'ici les auteurs n'ont pas compris que seule cette petite châsse tomba entre les mains des Huguenots en 1562, la grande et belle châsse dont nous parlerons plus loin, n'est pas en cause. Il faut supposer qu'elle avait été soigneusement cachée.

(4) Cette année-là, Dom Fleureau mourut. Quand il écrivit son livre, le travail n'avait pas encore été exécuté, mais il l'était à l'heure de la publication posthume : une note attribuable à l'éditeur l'indique (*ouv. cité*, p. 367). En outre, dans la *Rapsodie* de Plisson, un titre de chapitre est ainsi libellé : « Les Patrons de la Ville d'Etampes dont les précieuses reliques sont ès *deux* châsses d'argent.... » (*ouv. cité* p, 191).

(5) Fleureau, *ouv. cité*, p. 367; — Plisson, *ouv. cité*, p. 206.

nous dit avoir recouvert la seconde, on peut supposer qu'ils furent arrachés de la première : celle-ci aurait donc porté un respectable poids d'argent égal à environ 8 1/2 kilogrammes.

La grande Chasse en argent de Notre-Dame. — Cette châsse imposante dont l'époque nous est indiquée par des textes suffisamment précis était du XIIIe siècle (1), et fut détruite pendant la Révolution (2). Son ancienneté certaine, la description détaillée et tout à fait édifiante de Fleureau, nous permettent raisonnablement de croire qu'elle constituait une très remarquable

---

(1) Des circonstances miraculeuses agrémentent comme il convient la légende qui entoure ce très simple événement de l'embellissement de la châsse. Nous les trouvons racontées tout au long dans l'ouvrage de H. B. T., d'après des vieux manuscrits des archives de l'église où la matière prend alternativement la forme de la prose ou celle de la poésie.

Il est commun (sic) parmy la ville
Et mesme des Anciens
Que durant l'Archevesque Gille
Grande famine fut de tous biens (f° 28).

Pour faire cesser ce désastre les habitants demandèrent l'autorisation de porter solennellement la châsse en procession à l'église de Saint-Lazare, où on célèbrerait la messe. A mi-chemin l'eau tomba à torrents. Cependant on arrive au but fort en joie ; la messe est dite, mais quand on veut repartir, il est impossible de soulever la châsse. Consternation. Un prêtre vénérable prend alors la parole pour dire son sentiment sur ce miracle, et termine ainsi : « Ne rougissons-nous point de honte de voir ces saincts Martyrs qui sont maintenant honorés et respectés dans le ciel avoir entre nous une si vile sépulture ? Leur châsse ou cercueil comme vous voyez, n'est que de bois subject à pourriture, ainsi que l'on nous donne après nostre mort, a nous dis-je, misérables pécheurs. Que nous sert cet or et argent si follastrement dépensé ? que sert cet argent changé en vaisselles et ustensiles de tables ? que servent ces carquans et anneaux ? que plustost ne sont-ils employez à construire une digne maison à nos sacrez Martyrs ? » (fos 29 verso et 30). Alors toute l'assistance redouble de ferveur et promet, si la châsse peut être remportée dans l'église Notre-Dame, « que leur ferons d'une artiste main fabriquer un riche vaisseau en or et argent ». Aussitôt la châsse redevenue plus légère peut être soulevée (f° 30).

J'ai tenu à citer textuellement cette page qui donne une idée du luxe de nos pères, au siècle du roi saint Louis, d'autant plus que ces détails n'ont pas été copiés par Plisson et sont dès lors pour ainsi dire inédits. Plus loin je rencontre une phrase intéressante : « cette nouvelle chasse a été construite fort richement aux Saints Martyrs pour leur estre une demeure perpétuelle eslevée *sur le grand autel* de nostre Dame d'Estampes ». Et encore ailleurs H. B. T.. exprimant leurs sentiments particuliers, parlent des reliques « richement et *artistement* enchassées ». (Adresse au Chapitre).

(2) Voir ci-dessous, p. 62-63.

pièce d'orfèvrerie dont on ne saurait trop déplorer la perte. Basile Fleureau si peu enthousiaste d'habitude, et surtout si insensible aux agréments de l'art, ne peut s'empêcher de s'écrier tout d'abord : « La châsse où reposent les saintes Reliques, est l'une des plus belles que l'on puisse voir. La matière en est précieuse, mais l'artifice de l'ouvrage la surpasse (1). » Par ses dimensions, elle aurait pu être comparée aux magnifiques reliquaires préservés de Tournai et des pays rhénans, d'Aix-la-Chapelle et de Cologne notamment ; en France il n'existe absolument plus rien de semblable, du moins en considérant seulement les dimensions (2).

Le corps principal de la châsse avait en effet 1 m. 22 de long, sur 0 m. 38 cent, de large, et 0 m. 81 cent. de hauteur avec le soubassement. En outre, son couvercle en forme de toit avait 0 m. 30 cent. de hauteur, ce qui donne une hauteur totale de 1 m. 11 cent. y compris le soubassement. Celui-ci avait 1 m. 33 c. de longueur sur 0 m. 50 cent. de largeur (3).

La châsse était en bois lamé d'argent doré, et agrémentée de statuettes en fort relief, outre des ornements divers de même métal

---

(1) Ouv. cité, p. 363.

(2) La châsse fameuse de la cathédrale de Cologne, dite *des Trois Rois* est attribuée à l'orfèvre franco-wallon Nicolas de Verdun, vers 1200. Elle était destinée à renfermer les reliques des rois Mages, qui, depuis 1164, attiraient une foule considérable de pélerins. J'ajoute, puisqu'Etampes possède depuis au moins cinq ou six siècles une auberge des Trois Rois, que les Mages étaient les patrons des voyageurs (Otto v. Falke, *Der Dreikönigenschrein des Nikolaus v. Verdun im Cölner Domschatz* ; — Louis Réau, *Cologne*, Paris, Laurens) — Il est juste de rappeler que, en 1477 on a inauguré dans la cathédrale d'Angers une châsse vraiment monumentale : elle avait 8 pieds de long, 3 1/2 pieds de large, et 5 1/2 pieds de haut (Louis de Farcy, *Monographie de la cathéd. d'Angers*, t. II, p. 4).

(3) Voici le texte un peu confus de Fleureau d'où j'ai tiré les dimensions : « un coffre de bois de longueur par le haut sur le comble, de trois pieds neuf poulces : par le bas compris le soubassement, de quatre pieds un poulce. de hauteur deux pieds, et demi, de largeur par le bas, de dix-huit poulces deux tiers, et par le milieu de quatorze poulces. Le comble à onze poulces de hauteur (*Ouv. cité*, p. 363).

J'indique sans plus tarder qu'au XIXe siècle, la piété des fidèles avait tenté de faire revivre la châsse disparue. Ce nouveau reliquaire est de dimension un peu moindre et en cuivre ; il est aujourd'hui délaissé dans un coin de l'église et rien ne saurait rendre l'aspect lamentable et mesquin de cet objet, malgré la grande dépense qu'il dut occasionner. Construite vers 1830, elle a 1 mètre 8 cent. de long et 57 cent. de large. Le coffre à 1 mètre 52 cent. de hauteur et le toit 32 centimètres.

et des pierreries (1) La matière d'argent approchait du poids de deux cents marcs, c'est-à-dire environ 49 kilogrammes.

A l'une des extrémités était une image du Christ debout (2) bénissant de la droite et tenant dans sa main gauche le globe du monde surmonté d'une croix. Au-dessous (3), les mots écrits *Salvator mundi*; derrière la tête une « rose », — comme écrit Fleureau, — « environnée de pierreries, pour faire un nimbe resplendissant ». La figure était abritée par une arcature enjolivée de six fleurons (4).

Du côté opposé, la Vierge présentant l'Enfant, assise sur un trône « bordé » de fleurs de lis, avec un « fond de rosettes ». Les têtes étaient ornées de diadèmes enrichis de pierreries. En bas, l'inscription *Regina Cœli* (5).

Sur chaque façade, séparées par quatre contreforts, cinq statuettes sous des arcatures (6) avec fleurons et autres ornements. En com-

---

(1) La châsse de Saint-Spire de Corbeil était en cuivre doré, et ornée de douze statuettes en argent doré (A. Dufour, *Bullet. de la Société archéol. de Corbeil*, 1905, p. 35.)

(2) Je présume debout, parce que Fleureau a pris le soin de dire que la Vierge était assise, et il a décrit son siège ; pour le Christ, il ne spécifie pas. En outre avec l'inscription présentant Jésus comme le *Sauveur*, il était logique de le figurer *debout*, car s'il avait été présenté *assis*, le symbolisme eût été différent.

(3) Il y a dans le texte : « *audessus une planchette d'argent soutenant la figure*, sur laquelle sont ces mots écrits... » p. 363. *Audessus* se rapporte au Christ et non à la planchette.

(4) Fleureau dit : « Il y a audessus un *chapiteau* pointé de six fleurons. » Le terme *chapiteau* est encore employé en Beauce pour désigner un petit abri ouvert, comme les petits porches en bois par exemple. Il pourrait donc s'agir d'un dais, mais nous sommes d'accord, M. Albert Mayeux et moi, pour l'interpréter comme une arcature qui forme avec les contreforts qui le supportent une sorte de niche, ainsi que l'explique Fleureau lui-même pour les statuettes placées sur les côtés de la châsse. (Voir ci-dessous). Je crois trouver preuve de ma bonne interprétation dans la description que le même Fleureau fait du tombeau des Salazar de Morigny que j'ai transcrit plus haut : il appelle encore *chapiteau* la table de marbre qui recouvrait le gisant (Ci-dessus p. 69). — M. Albert Mayeux dont le talent de dessinateur est connu a tenté une restitution de la châsse d'Etampes.

(5) Ceci prouve une fois de plus que les images du même genre voulaient honorer la Vierge plus que Jésus, selon une démonstration de M. Emile Mâle (*L'Art religieux au* XIIIe *siècle en France*, Paris).

(6) « A chacun des côtés il y a cinq niches distinguées par des *pilliers*, et couvertes de *chapiteaux* ornez de fleurons, et autres embellissemens. » Ce que Fleureau appelle des *piliers* doivent être en l'occurence des contreforts, car la

mençant par le premier personnage placé à la droite du Christ, on trouvait successivement le préfet romain Sisinius qui ordonna le martyre des trois saints d'Étampes, frères et sœur, figurés dans les niches suivantes : sainte Cantienne à genoux qu'un exécuteur va décapiter; saint Cantien ayant autour du cou une sorte de collier orné au milieu d'un soleil émaillé de bleu et garni de pierreries ; saint Can, avec le même collier afin de marquer pour l'un comme pour l'autre qu'ils avaient été décapités, mais peut-être aussi dans l'intention de rappeler la légende qui raconte « que les veines coupées de leur col au lieu de sang versèrent du laict en abondance (1) » ; enfin, dans la cinquième niche, Prothus, précepteur des précedents qui fut en même temps victime du même supplice.

Sur la façadé opposée, se voyaient cinq apôtres avec leurs attributs ou les instruments de leur martyre : saint Barthélemy, avec un couteau ; saint Pierre avec un livre et les Clefs ; saint Mathieu avec une épée; saint André avec la croix ; saint Paul avec un livre et

---

châsse n'était en réalité que l'imitation d'une petite chapelle, ou une nef avec sa toiture, à laquelle les parties essentielles de construction ne pouvaient manquer. Dans le compte de fabrique de 1515, une dépense est marquée pour l'érection de *piliers* autour de la chapelle du Sépulcre. Or ces soi-disant piliers sont des *contreforts* qui existent toujours, et destinés à contrebuter la poussée des voûtes construites en même temps (Voir ci-dessus, p. 28, note 1).

(1) Fleureau, *ouv. cité*, p 357. — On chantait jadis dans l'église Notre-Dame un hymne en l'honneur des trois patrons martyrs. On en attribue la composition au roi Robert le Pieux, coutumier du fait, dit-on, et qui avait lui-même rapporté les reliques de Rome en 1016. L'hymne commençait ainsi : « *O constantia martyrum mirabilis* » Plisson, *ouv. cité*, p. 193 . J'ignore s'il s'agit du même chant dont parlent H. B. T., à propos de la « fontaine de laict » qui ruissela du col des martyrs *ouv. cité*, fol. 22, verso, et 23 : « Je me suis avancé de coucher cette merveille appuyé sur ces vers tirez de l'office que l'on chante le jour de leur Feste en l'église notre Dame d'Estampes.

Res miranda digna dictu
Dei surgens opere
Quod furoris in conflictu
Mortis dato vulnere
Lac in ipso cœpit ictu
Ferientis fluere.

« Ce que nous confirme aussi un vieil manuscrit en rhyme françoise par ces vers :

L'escriture vraye en tésmoigne
Quand chacun d'eux fut décollé,
En lieu de sang sans point d'alongne
Le laict tout blanc en est vollé. »

une épée. Tous cinq portaient une couronne ornée de pierreries (1).

Le reste de la description manque particulièrement de clarté. Voici du moins ce que je crois comprendre. Autour de la châsse, une frise ornée ; les plaques d'argent formant fond entre les diverses figures étaient également agrémentées de rosaces ou autres ornements enfermés dans des carrés (2).

Le toit à deux rampants était également surchargé de dessins, marqueté avec des fleurs de lis en relief dans des carrés dont les angles étaient enjolivés par des fleurettes en émail, sans doute champlevé, aux tons blanc, azur et violet (3).

Enfin le toit était amorti par une crête ajourée faite de fleurons et de ce que Fleureau appelle des « fusées » (4).

Voilà ce qu'était la châsse dès le treizième siècle. Je ne trouve plus aujourd'hui à lui comparer que deux ou trois pièces : la châsse de Sainte Maxellende, à Caudry (Nord), plus simple et vraisemblablement plus ancienne; et la châsse de saint Taurin d'Evreux qui est au contraire plus élégante et vraisemblablement aussi un peu plus jeune.

A partir du XVIe siècle, on s'avisa d'enjoliver encore la châsse. En 1511, on ajouta à l'extrémité des deux pignons, pour représenter la scène de l'*Annonciation*, d'un côté une statuette de la Vierge et de l'autre une statuette d'ange avec une banderolle portant la phrase de salutation : *Ave gratia plena*. Au centre de la crête, on

---

(1) La grande châsse de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, à Paris, était aussi ornée de statuettes d'apôtres. Elle avait 1 mètre de longueur. On la connaît par un dessin de Dom Bouillard (*Hist. de l'abb. roy. de St Germain-des-Prés*), reproduit par Viollet-le-Duc (*Dict. du mobilier franç.*, t. I, p, 73). Elle avait été exécutée en 1408.

(2) « Tout le tour de la châsse, tant de long que de large est orné d'une bordure frisonnée, et garnie de fleurons, et au-dessus entre les images, l'argent en feuille est chargé de plusieurs fleurons, et marques en forme de roses, le tout par quarrez, avec plusieurs pièces au-dessus, et à côté des chapiteaux » (p. 364).

(3) Le couronnement de la châsse est garni tout autour de fleurons : Les deux costez du comble de la couverture sont d'argent doré, marqueté, et façonné de fleurs-de-lys en bosse, et par quarrez, et aux quatre coins de chaque quarré sont plusieurs fleurs blanches mêlées d'azur, et de violet. » (p. 364) Ce dernier ornement peut se voir répété dans un vitrail du XIIIe siècle à St-Julien-du-Sault (Yonne).

(4) « Le couronnement du comble est garni audessus de fleurons et audessous de fusées. » (p. 364.)

plaça un pot contenant un bouquet de trois fleurs de lis, dont les tiges étaient en émail vert (1). Depuis le XIIe siècle, cet accessoire symbolique était devenu essentiel.

A cette même date de 1511, on ajouta également entre les deux contreforts qui garnissaient chaque angle du corps principal de la châsse, une petite niche pour la statuette du patron d'une des quatre autres paroisses de la ville : saint Basile, saint Gilles, saint Martin, saint Pierre. C'était une originale et ingénieuse combinaison (2).

En 1515, la châsse fut dorée ou redorée (3).

En 1524 environ, on ajouta des feuilles d'argent nouvelles pour garnir extérieurement le fond de la châsse, en utilisant le produit de la fonte d'un bâton de la confrérie des Saints-Martyrs du XIVe siècle, qui avait été donné par un comte d'Etampes de la maison d'Evreux (4), et un lot d'argenterie, calices et burettes, considérées comme trop vieilles. Avec ce qui resta du lingot on fabriqua une pyxide, un nouveau calice et des burettes en vermeil ornées de fleurs de lis, et le tout marqué aux armes du défunt comte d'Etampes en souvenir de son ancien don (5).

Au XVIIe siècle, la boiserie de la châsse tombait en pourriture. En 1620, on se décida à la refaire : toute l'ornementation d'orfèvrerie soigneusement enlevée fut ensuite réappliquée sur le nouveau coffre (6).

Le sort final de la châsse me paraît peu douteux : elle fut, je suppose, dépouillée de sa parure d'argent doré et de pierreries ;

---

(1) *Ibid.*, p. 359 et 364.

(2) Fleureau, *ouv. cité*, p.p. 359 et 364.

(3) *Ibid.*, p. 359.

(4) On ignore lequel, car ils furent plusieurs. En raison de l'origine du bâton, le fond de la châsse fut marqué aux armes du comte.

(5) C'est Etienne Poncher, archevêque de Sens (1519-1525), qui fut l'initiateur de la fonte et du remploi, car il avait interdit l'usage des bâtons de confrérie. Un acte de 1523, publié par Fleureau (p. 365) explique le reste.

(6) Procès-verbal d'une commission, en date du 1er juillet 1620 (Plisson, *ouv. cité*, p. 200) ; — Procès-verbal de l'ouverture de la châsse, en date du 13 juillet 1620 (*Ibid.*, p. 202) ; — Procès-verbal de la mise en place des reliques dans la nouvelle châsse, le lundi de Pâques 1621 (*Ibid.*, p. 201), dans lequel on lit : « ...reliquias in feretrum, cujus longa vetustate aureus fulgor obsoleverat, magnis sumptibus nitori suo redditum incoctum et pluribus laminis argenteis auctum, et in capsam recentem, quod altera carie pene exesa deperiret, assuetis ritibus, ac celebritate prius habita ad frequentem populum concione... etc.»

l'or et l'argent devinrent lingots peut-être dans les creusets de la Monnaie nationale; le bois fut brisé, brûlé ou tomba en pourriture dans quelque coin. Mais nous ne connaissons aucun document précisant quand et dans quelle circonstance cette destruction eut lieu. Je crois volontiers que l'importance de la châsse détermina une saisie spéciale et anticipée (1).

Durant le Moyen âge, la châsse ne devait pas être constamment enfermée dans le Trésor (2), mais très souvent sinon toujours placée au-dessus du maître-autel ou derrière, en tous cas dominant l'autel selon une disposition presque générale dans toutes les cathédrales ou grandes églises (3). Je crois pour ma part que l'on

---

(1) Avant 1870, on rencontrait encore dans Etampes des gens qui avaient vu la châsse. L'abbé Bonvoisin, qui était alors curé de Notre-Dame recueillit très consciencieusement les témoignages qu'il reçut dans une note qu'il a déposée dans les archives de l'église et qu'il a fait imprimer dans une petite brochure qui résume tout ce que l'auteur connaissait sur les martyrs patrons d'Etampes et leur culte (*Notice historique sur le culte et les reliques des saints martyrs Cant, Cantien, et Cantianille, patrons de la ville d'Etampes*, Versailles, 1866, in-16). Malheureusement l'auteur n'a pas fait la part des renseignements écrits et des renseignements verbaux, quelquefois seulement traditionnels qu'il enregistrait ; les termes employés ne sont pas plus exacts que ceux de Fleureau; ces termes sont parfois identiques et on a l'impression qu'ils sont copiés ou tout au moins inspirés par le texte connu du barnabite. En outre il est singulier que des gens ayant fourni des détails précis sur la facture de la châsse aient oublié que celle-ci avait été détruite vers 1793, si bien que l'abbé Bonvoisin se demande : « Si par hasard elle n'avait été que vendue, peut-être est-elle conservée dans quelques musée ou château...» Il y a cependant des indications à retenir et ce sont justement celles auxquelles l'auteur ne croit pas : « Cette châsse, m'a-t-on dit, était une image en petit de la Sainte-Chapelle, et cette donnée est peu en rapport avec les monuments écrits. » Au contraire. Encore : « Elle est surtout remarquable par la finesse du travail, et si elle le cède en quelque chose à la châsse de Sainte-Geneviève de Paris, ce ne peut être que sous le rapport des pierres précieuses dont cette dernière est enrichie .» En résumé, l'enquête sincère de l'abbé Bonvoisin confirme la description de Dom Fleureau sans nous apprendre rien de nouveau. (Bonvoisin, *ouv. cité*, p. 53-56.)

(2) Le Trésor est au fond de l'église, à droite, sur la même ligne que le sanctuaire et séparé de lui par une chapelle. Il a subi une transformation à l'époque gothique, quand on a construit une voûte pour faire une salle supérieure, ce qui en outre a nécessité l'adjonction d'un petit escalier à vis. A un moment donné, il fut certainement utilisé comme chapelle ou plutôt comme sacristie car il possède encore sa piscine.

(3) Voir ci-dessus, p. 109, note 1, une phrase extraite du livre de H. B. T. On lit encore dans le procès-verbal du 13 juillet 1620 : « ...et après la dite

a commencé à tenir les reliques presque toujours closes dans le Trésor seulement après les guerres de religion.

L'origine de cette belle châsse remonte certainement au XIIIe siècle, mais les textes ne s'accordent pas sur l'année exacte et j'ai renoncé pour le moment à avoir même seulement une préférence. La confusion est née de ce que, à vingt ans d'intervalle, l'oncle et le neveu furent tous deux archevêques de Sens sous le même nom, Gilon Cornut, le premier entre 1244 et 1254, le second entre 1274 et 1292. La seule certitude est que l'un des deux opéra la translation des reliques de la châsse en bois dans la châsse d'argent doré nouvellement construite (1), et que l'opération eut lieu soit le 4 août 1249, soit le 4 août 1282.

Je me propose de revenir sur cette question après plus ample information, (2) il n'est peut-être pas impossible de se faire une opinion motivée.

Nous devons à M. Henri Stein (3) de connaître la description de la principale châsse de Pithiviers, inaugurée en 1324, et qui renfermait les reliques de saint Grégoire de Nicopolis enterré en la ville (XIe siècle). Cette châsse de forte proportion et bien ornée offre tant de rapports avec celle d'Etampes que je trouve utile de résumer ici ce que nous en savons. Elle était en bois, lamée d'argent, et ornée de statuettes en argent doré abritées sous des

---

messe serions monté au lieu où reposent les dites saintes reliques au-dessus du grand autel du chœur...» (Plisson, *Rapsodie*, p. 203).

Il y a bien sur la porte du Trésor, belle petite porte sculptée que je crois du temps de Henri III ou de Henri IV, cette inscription en abrégé : HIC HISTI ECCLESIE SUNT SANCTORUM RELIQUIE. Néanmoins les reliques régulièrement sorties avaient au XVIe siècle besoin de gardien dans les conditions qu'indique l'article suivant du compte de fabrique de 1515 : « A Estienne Archambault pour avoir gardé les reliques de lad. esglise les dymanche et festes de toute l'année luy a esté baillé la somme de quarante-huit solz parisis qui est pour lesd. deux années... quattre livres seize solz parisis » (*ouv. cité*, p. 92).

(1) La translation fut accompagnée de circonstances auxquelles l'imagination populaire donna une importance extraordinaire et que suscita la conduite irrévérencieuse de l'archevêque venu contre son gré pour la cérémonie (H. B. T., *ouv., cité* ; Plisson, *ouv cité*, p. 194 et 196). Cependant l'incrédulité de l'archevêque se tourna incontinent en vénération, à ce point qu'il s'empara d'une partie des reliques (le menton de sainte Cantienne), pour les emporter à Sens où elles sont encore. (*Ibid.*; et Fleureau, *ouv., cité*, p. 359-358 ; — Bonvoisin, *ouv. cité*, p. 83-92).

(2) Les documents se trouvent tous chez les auteurs mentionnés. Voir en outre Fleureau, p. 539, et Plisson, p. 193.

(3) *Annales de la Société Archéologique du Gâtinais*, 1890, p. 308-314.

arcatures. Sur l'une des faces latérales, on voyait le Christ entre six Apôtres, et sur l'autre S. Grégoire avec six Apôtres également. La Vierge entre deux anges, et la Trinité entre deux anges occupaient chacune des extrémités. Les statuettes avaient un pied moins une ligne de hauteur, et pesaient chacune environ deux marcs et demi d'argent. Les angles de la châsse étaient comme ceux de la châsse d'Etampes, soutenus par quatre contreforts (au lieu de huit) couronnés de pinacles ou de vases, lesquels étaient ornés aussi semblablement avec les effigies des quatre Evangélistes. Au centre de la toiture se dressait un clocheton en argent. Je constate que le procès-verbal de 1480 d'où ces informations sont tirées appelle les contreforts des *Piliers*, et les arcatures des *chapiteaux supportés par de petits piliers* : « piliers » et « chapiteaux » sont les termes employés par Fleureau pour désigner les mêmes choses. La châsse fut détruite par les Huguenots en 1567, mais au commencement du xve siècle, des voleurs arrachèrent une grande partie de l'ornementation dont le poids dérobé fut consciencieusement évalué à environ 100 marcs d'argent. Postérieure à la châsse d'Etampes, elle doit évidemment avoir été imitée de celle-ci dans son corps principal. Par contre, quand les Etampois, en 1511, s'avisèrent d'orner de statuettes les angles de leur plus grand reliquaire, ils reçurent leur inspiration probablement de Pithiviers.

Horloges. — Le compte de fabrique de l'église Notre-Dame pour 1513-1515 enregistre une petite dépense pour la petite horloge de l'église (1). Toutes les grandes horloges des églises, sans doute celles qui étaient extérieures, étaient entretenues " aux dépens des deniers de la ville " (2).

---

(1) *Ouv. cité*, p, 93.

(2) Plisson, *ouv. cité*. L'auteur qui écrivit cela d'après un document de 1510 cite seulement Notre-Dame et Saint-Gilles, mais ajoute « et autres ».

III

BRONZE, CUIVRE, FER FORGÉ CLOCHES

Tout le monde est prêt à supposer que les objets de cuivre sont, parmi tous ceux du Moyen Age, à cause de leur matière inaltérable, les pièces de curiosité qui ont le mieux résisté aux malices du temps. Il n'en est rien. Le sort de beaucoup, principalement des cloches, fut d'être fondus et refondus souvent, justement à cause de leur matière indéfiniment utilisable et transformable. Leurs propriétaires, parfois dans le but illusoire d'améliorer, pour grossir ou faire plus beau, furent ainsi poussés à les détruire. C'est la mode qui fit disparaître la grande *suspension* de tabernacle en cuivre en forme de crosse, placée au-dessus de l'autel de l'église Saint Gilles jusqu'en 1632 (1). Et puis il y eut à certains moments des besoins urgents de métal, il fallait des canons ou des sous. Bref, dans des milliers de cas, colonnettes, statues, bénitiers, candélabres, encensoirs, mortiers et même tombeaux (2) défilèrent pour aller à la destruction, devant les statuettes de bois sujettes à pourriture. On peut dire, — cloches à part, car beaucoup furent sauvées par leur utilité reconnue de tous, mais encore les cloches très anciennes sont d'une rareté exceptionnelle, — que les bronzes du Moyen Age sont relativement en nombre très inférieur, presque en nombre infime, comparativement aux autres objets fragiles.

---

(1) Fleureau, *ouv. cité*, p. 443. La coutume n'était pas, au Moyen âge, de conserver les espèces consacrées sur l'autel, on avait des armoires, *secretaria*, ou même des grands tabernacles placés ailleurs. Plus rarement, les espèces pouvaient être enfermées dans une petite boîte en métal, parfois affectant la forme d'une colombe, et ainsi suspendues au-dessus de l'autel comme à Saint-Gilles.

(2) En 1446, un compte signale neuf tombes de cuivre dans le chœur de la cathédrale de Sens (H. Bouvier, *Hist. de l'Eglise et de l'archidiocèse de Sens*, p. 412). Il n'en reste plus trace.

Pourtant je reconnais la possibilité de surprises, et le jour où un homme de compétence spéciale regardera de près certains objets peut-être découvrira-t-il des œuvres anciennes méconnnes (1).

Pour illustrer les précédentes réflexions nous avons d'abord l'exemple d'un « petit lutrin » de cuivre cité dans le compte de fabrique de 1515, qui se composait principalement d'un aigle tenant un petit serpent dans ses serres (2). Il a disparu et a fait place à un gros lutrin de même métal, très beau, très décoratif, mais certainement moins original que son prédécesseur.

Vraiment les bouleversements successifs ont emporté tant de choses que sans les cloches il ne me resterait plus un objet de cuivre à enregistrer parmi ceux qui subsistent. Mais j'ai à parler d'un intéressant lot de petites statues et de colonnes en bronze.

Marché passé en 1533 pour la fourniture de huit statues en cuivre. — Ce marché fut passé exactement le 21 août entre Cantien Canivet et Anthoine Paris, proviseurs et marguilliers de Notre Dame d'Etampes, d'une part, et d'autre part honorable homme sire Gilles Jourdain, marchand maître-fondeur en cuivre, demeurant à Paris, rue Saint-Martin, à l'enseigne Saint-Jacques (3).

Gilles Jourdain s'engageait à fournir huit colonnes de cuivre de huit pieds de hauteur surmontées de huit statues, également en cuivre, représentant la Vierge et l'Ange de l'*Annonciation*, et six autres anges portant les instruments de la Passion. " Un pot de lis en cuivre " devait être aussi procuré pour être placé entre la Vierge et l'Ange.

Le poids prévu de tout l'ouvrage s'élevait à trois mille trois

(1) Dans l'église Notre-Dame il y a une belle lampe de sanctuaire de style Louis XV, et une grande couronne de lumière qui est une bonne imitation. La garniture d'autel est aussi très importante.

(2) *Ouv. cité*, p. 113.

Viollet-le-Duc cite le lutrin de Saint-Symphorien, à Nuits, qui est en bois et du milieu du XVe siècle, représentant un aigle tenant dans ses serres un dragon. (*Dict. du mobilier*, art. *Lutrin*). Dragon ou serpent, au Moyen âge, se confondaient. Or, on sait que l'aigle symbolise saint Jean l'évangéliste, et celui-ci est encore souvent représenté tenant un calice d'où il sort un serpent.

(3) Voir ci-dessus, p. 7. On connaît un autre marché de Gilles Jourdain avec le Collège de la Sorbonne, pour la fourniture d'un aigle de cuivre formant lutrin, avec personnages (*Papiers Champeaux*, *Mss*, *Biblioth. des Arts décoratifs* et *Biblioth. d'Art et d'Archéologie*)

cents livres, et le prix à payer était de 18 livres 10 sous tournois par cent livres de poids (1), ce qui, je crois, devait produire pour toute la fourniture, quinze à vingt mille francs de nos jours.

Gilles Jourdain s'engageait à mettre les six anges en place avant la fête de Noël, et les deux dernières statues avant le 1er mars.

L'acte n'indique pas l'endroit auquel cet appareil décoratif était destiné. On peut croire cependant qu'une partie devait remplacer colonnes et anges en bois placés autour d'un autel du chœur (2) et servant de supports aux tringles des *custodes* ou courtines. Il ressort des textes que le chœur de Notre-Dame contenait au moins deux autels, et ce n'était pas le maître-autel qui était entouré de courtines (3). En outre le nombre des colonnes était généralement de quatre et non pas six (4) : les seules exceptions que je connaisse sont les autels de Saint-Waast et de la cathédrale d'Angers. Ceci en vérité ne doit pas inquiéter outre mesure, mais le cas est tout différent en ce qui concerne l'*Annonciation* que je ne vois pas clairement faisant l'ornementation d'un autel. Il est d'ailleurs remarquable que les deux dernières statues étaient livrables deux

---

(1) Dans le marché de la Sorbonne, Jourdain avait demandé 20 livres tournois pour le cent de métal.

(2) Voir ci-dessus, p. 30 et ci-dessous, p. 78.

(3) Voici une phrase que j'ai relevée dans le Compte de fabrique de 1514-1515 : « Pour l'achat de quarante-trois aulnes.... de roulleaux.... pour faire des custodes en tous (entour), l'autel du cueur avecques ung tapis pour couvrir le maistre autel » (*Manuscrit*, p. 107). — Le maître-autel devait être en avant, et l'autre autel plus loin vers le fond. A Saint-Denis, c'est également l'autel du fond, dit *matutinal*, qui était entouré de custodes (Viollet-le-Duc, *Dict. de l'architecture*, t. II, p. 26), Il semble en outre que les reliques étaient exposées sur le maître-autel ou grand-autel, ou encore appelé par Fleureau « autels des saints martyrs », dans le passage suivant : « la messe fut solennellement chantée à l'autel des saints martyrs, qui est le principal du chœur » (*ouv. cité*, p. 360). Et pourtant la question n'est pas vidée. Il ressort aussi du pouillé du diocèse de Sens rédigé par Amette, secrétaire de l'Archevêché, dont la copie commencée en 1695, fut terminée en 1732, que, au XVIIe siècle, on employait couramment le terme « *chapelle du chœur* » pour désigner une chapellenie à la collation du chapitre. C'est ainsi que le pouillé mentionne « dix-sept chapelles du chœur », et ajoute : « ...et en outre les dix-sept chapelles cydessus il y en a encore quatre qu'on nomme royales étant à la collation du roy, mais ne sont pas du chœur » (Ernest Menault, *Essais histor. sur les villages de Beauce, Morigny*, Paris, 1867).

(4) Exemples des cathédrales de Paris, Sens, Chartres, Rouen, et des églises Saint-André de Chartres, Saint-Ouen de Rouen, Saint-Seine (Côte-d'Or).

mois après les premières et par conséquent n'étaient pas indispensables à l'arrangement auquel participaient celles-ci. L'*Annonciation* devait constituer un motif à part, toutefois en harmonie avec la décoration de l'autel, si l'autel est en cause, ce qui n'est pas sûr. Le tout faisait un ensemble pittoresque et joli, c'est évident ; mais il est difficile de préciser l'emplacement de tous les éléments cités (1), d'autant plus qu'ils étaient accompagnés d'autres inconnus ou mal connus, et que même l'emplacement et l'utilisation des autels, facteurs très importants, ne sont pas encore élucidés avec complète certitude.

GRILLE DE L'ABBAYE DE MORIGNY. — Je ne saurais dire si le fer forgé fut particulièrement en honneur à Etampes au Moyen âge. Aucun petit objet intéressant n'a survécu ou n'est resté sur place ; les peintures des portes ont été enlevées. En fait de grilles nous en avons une à citer qui du moins est un important morceau : c'est celle de l'abbaye de Morigny dont l'époque, très difficile à préciser, se place entre le XIIe et le XIVe siècles. Il faut l'ajouter aux listes déjà publiées de ces jolies fermetures de chœurs ou de chapelles, faites de multiples rinceaux, pour lesquelles d'habiles serruriers ont « frisé » le fer et lui ont donné une légèreté de dessin que brodeurs et dentellières se sont empressés d'imiter (2). Je rappellerai surtout le souvenir de la grille de Saint-Denis parce que, au Moyen âge, entre Etampes et l'illustre abbaye, les relations furent étroites, et aussi celui de la grille de Saint-Germer (Oise) parce que ce sont

---

(1) En 1508, un fondeur parisien a livré à la cathédrale d'Angers, pour 120 livres, huit colonnes et autant d'anges, pour être placés à 1 mètre 50 cm. de distance les uns des autres, sur les faces latérales de l'autel ; mais il s'agissait d'un véritable sanctuaire et les colonnes ne portaient pas de rideaux, elles soutenaient une cloison de bois. (L. de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, t. II, p. 5).

(2) Vers 1880, la grille servait de fermeture extérieure au jardin du Château, propriété de M. le comte de Saint-Périer, et élevé sur l'emplacement de l'Abbaye. Elle est maintenant dans les communs : pour l'adapter à son nouvel usage, on l'agrandit discrètement de deux panneaux neufs à droite et à gauche. — On a cité les grilles de Reims, Auxerre, Braine, Noyon, Saint-Quentin, Cluny, Cravan, Béziers, le Puy, Conques, Cadiac. J'ajouterai à cette liste celles du chœur de Coustouges (Pyrénées-Orientales), deux portes à l'entrée de l'église de Saint-Jean-de-Malte à Aix-en-Provence, et celle du musée Singhers, au Mans. — Mais n'oublions pas les cages d'oiseaux qui, jusqu'au XVIe siècle, furent traitées de la même façon (Exemples du Musée de Lyon et de la collection Victor Gay. Voir Gay, *Glossaire archéol. du Moyen Age* et de la Renaissance, 1887, art. *cage*).

des religieux de cette abbaye qui fondèrent le monastère de Morigny.

La grille a 2 mètres 42 cm. de hauteur sur 2 mètres 16 cm. de largeur. On n'a aucune indication sur la place qu'elle occupait primitivement dans l'abbaye. Le motif des rinceaux est uniforme, serré, et très fin (1). Il n'y a aucun couronnement.

Cloches. — Le 17 novembre 1793, rapporte Léon Marquis, dix-huit à vingt voitures chargées uniquement de cloches retirées des églises d'Étampes, quittèrent la ville pour Paris. Les cloches réquisitionnées dans le reste de l'arrondissement ou du district suivirent la même voie le 2 avril suivant. C'était en exécution de plusieurs lois ou décrets dont le but final fut de trouver du bronze pour des canons nécessaires à la guerre (2). En principe, on réserva pour chaque clocher une cloche civique ; par suite de mal-entendus des églises bénéficièrent d'un changement à leur avantage. La suppression subséquente de quelques tours a aussi amené des transferts de cloches (3).

Durant le XIXe siècle, on eut la bonne idée, quand on refondait une cloche, de rappeler l'inscription de celle qu'on détruisait ; des renseignements anciens se trouvent ainsi avoir été sauvés (4).

Si les cloches sont assez nombreuses aujourd'hui dans la région, c'est parce que depuis la Révolution on en a ajouté beaucoup de nouvelles : les trois cloches de Saint-Basile datent toutes trois, seulement de 1829 (5) ; deux cloches de Saint-Martin ont été fondues

---

(1) Ce genre de rinceau très spécial à la ferronnerie a été pourtant imité en pierre exceptionnellement, comme dans une archivolte du portail roman de Lescure (Tarn).

(2) Léon Marquis, *ouv. cité*, p. 78. — Il faut noter l'exception du village d'Autruy qui a conservé ses trois anciennes cloches parce que les paysans s'opposèrent par la force à leur descente (*Ibid.*, p. 79).

(3) Une des quatre cloches du village de Chalo-Saint-Mard provient de Saint-Basile d'Etampes ; elle est datée 1672 (*Ibid.*, p. 259). Une autre datée 1658 était originairement au hameau voisin de Saint-Hilaire (Max. Legrand, *Etampes pittoresque*, arrondiss., t. I, p. 245).

(4) A Saclas, la cloche de 1845 mentionne la date de l'autre, 1586 (*Ibid.*, t. II, p. 509). A Torfou, deux dates également 1826-1889. A Angerville, deux cloches de 1834 remplacèrent celles de 1657 et de 1784. A Chalou, une cloche provient de Moulineux, datée 1766 ; la seconde, moderne, fut fondue avec le métal de deux autres, dont l'une avait été faite par Claude Larmet en 1583 (*Ibid.*, t. I, p. 299), fondeur qui ne doit pas avoir été cité jusqu'à présent dans les ouvrages spéciaux.

(5) L. Marquis, *ibid.*, p. 257-258.

respectivement en 1804 et 1862, et une troisième, de 1600, porte une inscription un peu énigmatique (1). A Saint-Gilles, de deux cloches, la petite est moderne (1850), et la grosse ancienne (1578). D'après Marquis, celle-ci a 1 mètre 02 cm. de hauteur pour 1 mètre 14 cm, de diamètre ; « elle porte sur une seule ligne, en caractères gothiques, cette courte inscription, précédée d'une croix et de deux écussons aux armes de France : GILLES SUIS NOMMÉE L'AN MIL VCLXXVIII » (2).

Dans l'église Sainte-Croix d'Etampes, au temps où Geoffroy-Saint-Hilaire était l'un de ses desservants, quatre cloches sonnaient les offices (3).

A la Congrégation de Notre-Dame, dont les religieuses émigrèrent en 1905, on se servait d'une cloche que l'on dit avoir été donnée par un maire d'Etampes, le général Romanet, dans la première moitié du XIXe siècle, et qui provenait de la Prison, c'est-à-dire de l'ancien palais royal. Cette cloche, ayant 45 cm. de diamètre et 40 cm. de hauteur, portait cette inscription : « JE FU FAICTE L'AN 1555, ET FUT NOMMÉE MARTHE » (4).

A l'abbaye de Morigny, la grosse cloche porte la date de 1787, la plus petite 1838. Une troisième de moyenne grosseur, fondue en 1720, porte le nom de la paroisse de Champigny, aujourd'hui supprimée et dont l'église démolie était dédiée à Saint-Martin (5). Sur les cloches détruites du même monastère Fleureau a laissé quelques renseignements.

On a dit que, au milieu du XIVe siècle, un frère Jean, surnommé Ragal, aurait fait fondre une cloche dite le *Petit moineau* ; mais

---

(1) « L'an mil six cens, je fuz faicte pour la chapelle de Housse (?) ». Marquis se demande s'il s'agit d'un village belge situé aux environs de Liége (*Ibid.*, p. 239).

(2) *Ibid.*, p. 241. Fleureau écrit, d'après les Comptes de fabrique, mais sans plus de précision, que les cloches avaient été fondues aux frais des paroissiens après l'année 1547 (*Ouv. cité*, p. 443).

(3) *Ibid.*, p. 153.

(4) *Ibid.*, p. 124.

(5) Voici l'inscription : « L'an 1720 iay été nommée Nicolas-Jehanne-Martin par M. Nicolas Benoist, maire de la municipalité et Marger, en charge de la Psse de Champigny, et par Jehanne-Elisabeth Gibier, femme — de M. Jacques-François Fontaine, Pror de la municipalité et bénie par M. Jacques Frichel, — curé ». (Max. Legrand, *Etampes pittoresque, l'Arrondissement*, t. II, p. 838 et 859). Morigny et Champigny font aujourd'hui une seule commune et une seule paroisse, avec une seule église au lieu de trois.

Fleureau ne considère pas l'indication comme certaine en raison de confusions évidentes (1).

On peut néanmoins retenir le fait en gardant toute réserve sur les circonstances qui sont douteuses et penser que la cloche n'existait plus au temps de Fleureau.

Détruite aussi à ce moment, une grosse cloche qui avait été fondue en 1423 par l'abbé Benoist Boissière et qui d'après son inscription avait été nommée le *Gros Seing* (2).

Détruites également avant le XVIIIe siècle trois cloches fondues sur les ordres de l'abbé Jean Regnier en 1413, sur l'une desquelles on lisait l'inscription suivante :

MENTEM SANCTAM SPONTANEUM HONOREM DEO, ET PATRIÆ LIBERATIONEM. FUSMES FAITES TOUTES TROIS PAR FRÈRE JEAN REGNIER, L'AN 1413 (3).

Pour ce qui est de la partie latine, cette formule d'inscription de cloche est assez fréquente parmi les soixante autres environ que l'on connaît. M. Berthelé en a réuni quarante et un exemples existants ou non, et y compris celui de Morigny, dont le plus ancien, daté 1239, est à Sidiailles (Cher), et le plus moderne daté 1626, est à Bussy-Saint-Georges (Seine-et-Marne), mais qui sont distribués partout, en France, en Italie, en Suisse et en Belgique (4). Comme toutes les formules du même genre on lui attribuait la vertu de protéger contre l'orage (5).

M. Albert Mayeux l'a trouvée dernièrement inscrite sur la cloche du beffroi de la cathédrale de Perpignan (6).

Quant à son origine, il faut la chercher dans la légende de sainte Agathe (7).

---

(1) Fleureau, *ouv. cité*, p. 539. Ce Jean ne serait autre, peut-être que le Jean Regnier, dont il est question plus loin (*Ibid.*, p. 544).

(2) *Ibid.*, p. 544.

(3) *Ibid.*, p. 544.

(4) Joseph Berthelé, *Enquêtes campanaires*, Montpellier, 1903, in-8, p. 329-330.

(5) En voici deux caractéristiques : « *Christus ab omni malo nos defendat* » ; et encore « *Benedicite, fulgura et nubes, Domino* ». Cela n'empêche pas que les accidents survenus aux sonneurs pendant les orages furent toujours fréquents.

(6) *Revue de l'Art chrétien*, 1911.

(7) Le récit s'en trouve comme tant d'autres dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Sainte Agathe étant morte après avoir subi le martyre, un miracle

La Cloche de Jean de Berry (1). — Le clocher de l'église Notre-Dame d'Etampes contient deux constructions en charpente dites *beffrois* ou *moutons*, dont une seule est aujourd'hui en usage pour le support des cloches (2). Ces beffrois sont placés l'un au-dessus de l'autre aux étages supérieurs de la tour dont la partie basse fut construite au XIe siècle et la partie haute au XIIe. Du reste quel que soit l'âge du clocher actuel et des beffrois (3), l'église eut certainement des cloches à son origine et un peu plus tard une grosse cloche. Née église royale, réservée avant 1030 à un collège de douze chanoines qui se doublèrent bientôt d'une autre douzaine de chapelains, devenue lieu de pélerinage, Notre-Dame était l'église la plus importante à tous points de vue d'une riche région, celle où le roi Louis le Gros réunit en 1130 son grand concile *national* : pour ne pas déshonorer le roi, il fallait bien qu'elle fût pour-

---

se produisit durant ses funérailles dans les conditions que voici. Je cite le texte ou plutôt la traduction du texte de Voragine :

« Les fidèles oignirent son corps d'aromates et le placèrent dans un sarcophage. Et voici qu'un jeune homme, revêtu d'une tunique de soie, et accompagné de cent autres beaux jeunes gens en tuniques blanches, s'approcha du tombeau, y déposa une tablette de marbre et disparut aussitôt avec ses compagnons. Et sur la tablette était écrit ceci : « *Ame sainte, spontanée, honneur à Dieu et délivrance de la patrie.* » Ce qui signifie qu'Agathe eut une âme sainte, s'offrit spontanément au martyre, fit honneur à Dieu, et sauva sa patrie. Et le don miraculeux de cette tablette de marbre eut pour résultat que même les païens et les Juifs commencèrent à vénérer le tombeau de la sainte ... Un an environ après la mort de sainte Agathe, une montagne voisine de Catane se rompit et un torrent de feu en jaillit, qui, sautant de rocher en rocher et brûlant tout sur son passage, menaçait de s'abattre bientôt sur la ville. Alors la foule des païens courut au tombeau de la sainte, arracha le voile qui le couvrait et l'étendit au pied de la montagne ; et ce voile *arrêta la descente du feu*, et sauva la ville ». (Traduction Teodor de Wyzewa, chap. XXXVIII).

(1) Resumé d'une étude plus complète prête à paraître.

(2) Le beffroi n'est pas seulement la tour d'une maison communale : on nommait encore de la même façon des machines de guerre, des tours roulantes en charpente qui avaient en somme grande analogie avec les *moutons* fixes dont nous parlons ici.

(3) On pourrait déduire de l'existence de ces deux beffrois que le clocher a contenu à la fois quatre ou cinq cloches. Cela n'est pas sûr. On préférait la qualité à la quantité. Pour posséder une grosse cloche, on sacrifiait allègrement plusieurs petites. Je suppose donc que le beffroi supérieur, aujourd'hui hors d'usage, fut construit en 1401 ou avant, et que la fonte de la plus grosse cloche en 1718 a nécessité la construction du second pour le remplacer.

vue à cette date d'une cloche convenable (1). C'est peut-être celle-ci déjà grosse et ancienne, que l'on utilisa dans la fonte de la cloche dont nous allons parler (2).

Au temps de Jean de France, duc de Berry, comte d'Etampes (3) en 1401, comme l'indique son inscription, elle fut fondue en utilisant au moins une cloche ancienne plus petite. Jean de Berry fournit une certaine quantité de nouveau métal et fut parrain. Elle était au jour de son baptême, la plus belle cloche de l'église et vraisemblablement d'Etampes ; aujourd'hui ses dimensions sont très moyennes : 1 mètre 35 cm. de diamètre, et 1 mètre 20 cm. de hauteur. Elle a environ 2 mètres 40 cm. de tour à la ceinture, où se trouve l'inscription, et 4 mètres 80 cm. sur ses bords. Elle est peu épaisse (4), dit Léon Marquis, et son battant fut changé pour obvier à certains inconvénients qui subsistent ou même furent aggravés (5).

L'inscription assez courte s'étend sur deux lignes. Son départ est marqué par un point initial sous forme de petit bas-relief de la même dimension que les lettres représentant une croix et quatre oiseaux dans les angles. La première ligne est celle du bas. Les lettres gothiques allongées sont enfermées dans des *dossiers* de 44 millimètres de hauteur, qui se touchent, sauf les chiffres et le mot de la fin qui sont en petites majuscules. Quelques lettres, les E et les R, sont accolées d'oiseaux échassiers. Voici l'inscription qu'il faut lire telle que nous l'avons écrite pour comprendre les intentions prosodiques de celui qui l'a composée :

---

(1) Helgaud rapporte que le roi Robert le Pieux, le fondateur de Notre-Dame, fit don à l'église Saint-Aignan d'Orléans, le jour de sa dédicace, en 1029, avec d'autres présents, de cinq cloches, dont l'une, baptisée de son nom, pesait deux mille six cents livres.

(2) Outre le clocher actuel, l'église Notre-Dame possédait, probablement depuis le XIIe siècle, un clocher en bois couvert de plomb, se dressant au-dessus de la croisée du transept, c'est-à-dire au centre de la nef. Il abritait deux petites cloches et fut détruit à la Révolution. — En 1513-1515, Berthelot Mainfroy et Alain Tixier travaillèrent à deux « hures neuves » destinées à ces cloches (*Compte cité*, p. 32-33).

(3) Jean de Berry est connu pour avoir donné des cloches à de nombreuses églises et même des timbres d'horloges, comme à Niort, en 1396. C'était apparemment une des formes de libéralité qui lui plaisait le plus.

(4) *Le Diction. univers. franç. et latin*, dit de Trévoux, 1732, rapporte que l'on donne « quinze fois l'épaisseur du bord au diamètre d'une cloche ».

(5) *Ouv. cité*, p. 279-280. A la page 304, se trouve une image de la cloche. M. Léon Marquis a le premier publié l'inscription.

MARIE AY NOM LA GROUSSE, ENGROISSIE ET NOMÉE
PAR JEHAN DUC DE BERRY, D'ESTAMPES LA VALLÉE
COMTE, EN L'AN MILLE CCCC ET UNG, FU COULÉE
POUR DIEU CÉANS LOER ET SA MÈRE HONORÉE

M
IIII POISE

Ici, la déclaration d'hommage à Dieu et à la Vierge — pour Dieu louer et sa mère honorer — tient lieu de formule protectrice.

Très exceptionnellement Etampes a changé ses qualificatifs habituels, il est devenu Etampes la Vallée, pour rimer avec *coulée*, semble-t-il.

Les chiffres et le mot de la fin indiquent le poids de la cloche, fait rare. Il s'agit de quatre milliers, le mot *poids* ou *livre* étant sous-entendu, et *poise* étant probablement écrit ici pour *pèse*. Elle pèserait donc environ 1958 kilogrammes.

Selon l'usage, la cloche porte de petits bas-reliefs en forme de médaillons quadrangulaires ayant 8 centimètres de hauteur sur 5 de largeur, qui sont obtenus par empreintes sur des matrices gravées : ils sont au nombre de six, mais ne comportant que deux sujets répétés chacun trois fois.

L'un d'eux représente la Vierge et l'Enfant, et, pour remplir des vides, deux perroquets (1) et deux échassiers huppés qui peuvent être des hérons.

L'autre sujet est l'image dite le *Christ de pitié* ou le *Christ de saint Grégoire*, parce qu'il se réfère à une vision légendaire du pape de ce nom. Jésus est représenté mort, sortant du tombeau et entouré des instruments de la Passion, y compris le coq.

L'inscription, l'alphabet, les bas-reliefs de la cloche suscitent plusieurs problèmes : 1° Le duc de Berry eut-il son fondeur attitré, et ainsi l'aurait-il envoyé à Etampes au lieu de laisser le chapitre choisir son fondeur ? — 2° Le fondeur, s'il fut attitré, a-t-il fait graver un alphabet exprès pour le duc ? — 3e Le goût du duc pour les oiseaux a-t-il eu une influence sur l'ornementation des lettres et des bas-reliefs ?

La seconde cloche de Notre-Dame fut fondue en 1718. C'est un

---

(1) Beaucoup d'animaux exotiques furent connus du Moyen-âge. Pour ce qui concerne les perroquets, l'inventaire fait en 1424 dans l'église Saint-Spire, de Corbeil, rapporte que la couverture de l'autel est « figurée à lyons, daulphins et *oyseaux pappegaulx* ».. (A. Dufour, *Annales de la Société archéolog. du Gâtinais*, 1888 ; et *Bulletin de la Société archéol. de Corbeil*, 1905.)

bourdon plus gros que la cloche de Jean de Berry, couvert d'une grande inscription que Léon Marquis a publiée tout au long (1).

Je ne retiendrai que cette phrase : « Nicolas de la Paix, Jacques et Louis de Claudiveau m'ont fait », qui donne les noms des fondeurs (2).

---

(1) *Ouv. cité*, p. 278.

(2) La famille de la Paix est fort connue ; elle est originaire de Bassigny, dans la province mi-lorraine et mi-champenoise qui a fourni un très grand nombre de fondeurs. Dans la seule famille de la Paix j'ai trouvé dix-neuf membres de cette profession. Les plus anciens, Claude et Etienne, sont signalés en 1580 ; le dernier, François, en 1730. Un certain Nicolas, originaire de Levécourt, serait mort avant décembre 1711 : ou bien il y a erreur, ou bien ce n'est pas le nôtre. (D'après les travaux de MM. Jules Marchal et Claude Rozier, *Enquêtes campanaires*, p. 394 et suiv., et p. 404). Je n'ai rien trouvé concernant les Claudiveau.

Je rappelle en passant que la cloche la plus ancienne de Seine-et-Oise doit être celle de Marines, sur laquelle notre collègue M. Plancouard a publié une étude (*Bulletin monumental*, 1908, p. 66-77). Voici de son côté ce qu'en a dit M. Berthelé : « Quoi qu'il en soit de la question de la date qu'il paraît difficile de préciser, il est certain que la cloche de Marines mérite tout particulièrement l'attention des archéologues et des épigraphistes, et qu'elle doit être classée parmi les plus anciens et les plus importants spécimens de l'industrie campanaire *gothique* ayant survécu en France (*Ephemeris campanographica*, p. 8).

IV

TISSUS et BRODERIES

Le chapitre du souvenir, voilà quel pourrait être le titre de cette courte étude : tous les tissus dont je vais parler ont disparu, et je n'ai pas pensé que cette fâcheuse circonstance devait me faire abandonner un sujet tout aussi digne de retenir l'attention que les autres. La lingerie, les étoffes de drap ou de soie, la broderie qui les orne, quoique choses d'un usage universel, précieuses, délicates et souvent intimes, sont, parmi toutes les productions de l'art industriel celles dont l'histoire est restée fort en arrière. Ce n'est pas que de grands efforts n'aient été tentés déjà, et depuis longtemps; la difficulté est très grande. En tout cas, en ce moment, beaucoup de savants se sont attachés à l'étude des tissus. Les moindres fragments retrouvés de l'Antiquité ou du Moyen âge sont avec soin recherchés, classés, étiquetés, photographiés, publiés, comparés, Ce travail doit marcher de pair avec la publication des archives, fût-ce de simples notes comme celles qui vont suivre. On arrivera ainsi un jour ou l'autre à déterminer les phases si magnifiques de l'industrie des étoffes chez tous les peuples.

A Etampes, la corporation des tisserands était déjà importante au XIIe siècle, car en 1204, peu d'années après avoir cassé la commune étampoise, Philippe-Auguste, qui lui même possédait à Etampes plusieurs moulins à fouler le drap (1), passa un contrat avec eux. Par cette charte royale, les tisserands en drap ou en toile furent exemptés de toutes les coutumes, tailles et autres levées, sauf un droit d'*ételenage*, et le service militaire comme tout le monde, et en échange de vingt livres payées annuellement (2).

Cependant nous ne savons absolument rien de la production des

---

(1) Fleureau, *ouvr. cité*, p. 406.

(2) Fleureau, *ouv. cité*, p. 132 et suiv. ; L. Eug. Lefèvre, *Etampes et ses monuments*, p. 77.

tisserands ou drapiers étampois, et je ne hasarderai aucune conjecture sur la valeur de leur fabrication. C'est pourpuoi, faute de documents, il faut laisser de côté la question du travail étampois, *opus stampense*, pour passer en revue les tissus que nous avons trouvés cités, en indiquant, si possible, leur provenance, leur usage, et leur description.

Dans les Trésors des églises, quand par extraordinaire ils ont conservé leurs richesses, on admire de magnifiques et très anciens vêtements liturgiques. A Etampes, il ne reste rien du temps passé, et les plus vieilles choses de Notre-Dame, parmi lesquelles se trouvaient sans nul doute des ornements liturgiques somptueux, furent détruites ou emportées par les Protestants de 1562 (1). Les rares documents écrits rédigés sèchement nous renseignent mal sur les objets merveilleux et ne suppléent pas à la perte des inventaires.

La chronique de Morigny nous apprend pourtant que l'abbé Macaire, quand il s'en fut à Rome en ambassade, vers 1141, rapporta à son monastère, entre autres choses, trois *pallium* ou manteaux d'étoffes précieuses dont on fit des vêtements liturgiques (2).

Le compte de fabrique de 1513-1515 fournit quelques détails à retenir. On achète à Paris des ceintures bénites; on achète une demi-aune de samit rouge (étoffe de soie) pour faire des *sanguins* à essuyer les calices ; on achète 43 aunes et demie de *rouleaux* jaunes, verts et rouges pour faire des *custodes*, c'est-à-dire des rideaux, autour de l'*autel du chœur* (3), et un tapis à couvrir le *maître-autel*; pour faire ces custodes, il fallut également 64 *aulnes de riboins* (rubans) jaunes et verts, quatre livres de boucles renforcées, du fil aux trois couleurs susdites, et on paya douze deniers parisis par jour à une ouvrière qui travailla six journées à les coudre (4); on fait teindre 35 aunes de toile en noir pour mettre autour de l'église et on achète de la futaine devant servir à faire des croix pour couvrir un rétable, à l'occasion du service mortuaire de la reine Anne de Bretagne (5).

---

(1) Voir ci-dessus, p. 5, note 2.

(2) « Attulit et tria pallia preciosa, ex quibus quedam indumenta composita sunt » (*Chronique*, p. 79).

(3) Les custodes, appelées aussi *courtines*, étaient pendues à des tringles de fer peintes en blanc (*Compte de fabrique*, manuscrit, p. 76). Le but des custodes était de cacher le mystère de la messe aux gens séculiers. Souvent elles n'étaient tirées que pendant la cérémonie, au commencement du Canon.

(4) *Compte cité*, p. 43-44.

(5) *Ibid.*, manuscrit, p. 107.

Un grand nombre de pièces tissées ou de broderie possédées par nos musées et nos trésors d'églises proviennent de sépultures ouvertes, tombeaux de dignitaires ecclésiastiques, ou bien sont des vêtements, reliques transmises pieusement à travers les siècles avec des séries de procès-verbaux qui en garantissent indubitablement l'origine au moins à partir d'une certaine époque. Très souvent, les étoffes ne sont pas des reliques, mais, tout aussi anciennes que celles-ci peuvent l'être, ce sont des linges ou des morceaux de soie qui servaient à envelopper les vraies reliques, les ossements, et alors sont dénommés *suaires*. A Etampes, je l'ai dit, il ne nous reste plus rien d'aucune provenance, mais nous avons des notions sur les reliques et les suaires qui ont existé (1).

Le roi Robert le Pieux étant allé à Rome en 1016, en rapporta une grande partie des ossements de trois saints Can, Cantien et Cantienne, qui, dit-on, avaient souffert le martyre au IIIe siècle, et remit le tout solennellement à l'église Notre-Dame d'Etampes. Les suaires qui enveloppaient les reliques au XIIIe siècle, sont dites seulement « parures et toile cirée », ce qui ne signifie pas grand'chose. Cependant la petite châsse dont nous avons parlé (2) avait été destinée uniquement à contenir les « chemises et linges des benoits corps saints » : il se peut que primitivement ces linges fussent des suaires dont la croyance populaire a peu à peu fait les vêtements de ses saints. Quoi qu'il en soit, le procès de translation des reliques du 13 juillet 1620, signale la découverte de trois paquets presque identiques contenant chacun du linge blanc, renfermant lui-même une « enveloppe de drap de soie et auquel drap sont empreintes des tours qui sont les marques des armoiries de la ville », un petit sac de cuir blanc ; c'étaient les suaires contenant les ossements. Dans l'un des paquets on trouva en outre une bourse tissue de soie de diverses couleurs effacées : il était habituel de se servir pour les reliques de semblables petites aumônières brodées, fort à la mode aux XIIIe et XIVe siècles ; le Trésor de Sens en possède une collection. Dans un autre paquet, étaient réunis « plusieurs morceaux d'étoffe de soie de plusieurs couleurs et à l'un desquels s'est trouvé

(1) Les reliques connues pour avoir été le plus anciennement conservées à Etampes sont celles de l'abbaye de Saint-Julien, découvertes en 1628 ou 1648, avec une inscription gravée sur métal indiquant qu'elles avaient été apportées d'Antioche au temps de Brunehaut, par un nommé Severinus (Fleureau, *ouv. cité*, p. 17 18). Je ne trouve rien de particulier à dire quant aux objets composant cette trouvaille.

(2) Ci-dessus, p. 56.

comme façon d'une jupe ». En 1620 et 1621, les étoffes nouvelles préparées comme enveloppes sont « des soies et taffetas de couleur incarnat et blanc », et « des petits sacs de satin blanc ».

Par un nouveau procès-verbal de 1672, nous apprenons que l'étoffe mentionnée précédemment était « *un damas blanc* chargé de tours *en broderie* », la *jupe* était en étoffe de serge » (1).

Enregistrons platoniquement que l'abbaye de Morigny possédait d'antiques vêtements que l'on croyait avoir appartenu à l'apôtre saint Jacques le Majeur; de même à Notre-Dame, on conservait au XIVe siècle et peut-être avant, dans un précieux reliquaire, un voile que la piété des fidèles s'imaginait avoir abrité la tête de la Vierge Marie. (2). Si l'authenticité de la provenance de ces étoffes est tout à fait douteuse, et s'il est très probable qu'il s'agissait de tissus assez ordinaires, peut-être même relativement grossiers, il est du moins raisonnable de leur accorder l'âge déjà vénérable d'une origine carolingienne.

Et si peu brillante que soit notre énumération, elle suffit néanmoins à prouver que, sans tant de circonstances défavorables, Etampes pourrait aujourd'hui comme quelques autres anciens centres religieux, exhiber sa collection de tissus coptes, sassanides, persans, byzantins, italiens ou français, et ses riches broderies de toutes provenances.

Je ne parle pas des tapisseries historiées, sauf pour enregistrer le silence des textes connus à leur égard.

Les relations de quelques cérémonies civiles nous font connaître plusieurs détails à retenir.

En 1500, la Ville dépensa 46 livres tournois pour 20 aunes et demie de drap noir devant servir à la confection de six robes à l'usage des échevins et du receveur pour qu'ils assistent aux obsèques de Jean de Foix, Comte d'Etampes. (3).

Pour l'entrée solennelle de Gaston de Foix, fils du précédent, en 1506, on acheta à Paris un dais avec cinq écussons dont quatre aux armes du prince et un aux armes de la ville : il était en soie et coûta 13 livres. On fit faire cinq robes en drap pour les échevins, et des bannières armoriées en taffetas pour deux trompettes (4).

---

(1) Fleureau, p. 360-361; Plisson, *ouv. cité*, p, 197 et suiv. — A noter dans les mêmes procès-verbaux la présence d'un petit flacon de plomb portant une empreinte de crucifix (p. 205, 209 et 211).

(2) Voir ci-dessus, p. 51 et 54.

(3) Plisson, *Rapsodie*, p. 24.

(4) *Ibid.*, p. 26-27.

La reine de France, Anne de Bretagne, qui fut comtesse d'Etampes, eut aussi son entrée solennelle. Les principales acquisitions furent faites comme toujours à Paris. Elles consistèrent en 21 aunes « de drap de vigonie » pour faire des robes aux échevins, coût 62 livres ; « un ciel de damas blanc double, tant le fond que le contrefond, avec sa garniture de frange de soie fine jaune et rouge », et son châssis à quatre colonnes pour être porté par les échevins au-dessus de la litière de la reine, depuis la porte jusqu'au logis (1).

A l'occasion du passage du corps de la même reine Anne de Bretagne, quand elle fut décédée, au mois de Janvier 1514, un échevin partit précipitamment à Paris pour se procurer de quoi faire un ciel. Il acheta 12 aunes de damas moyennant 35 livres tournois, une aune et demie de damas blanc « pour faire une grande croix à l'autour du dit ciel, et sept aunes de frange de soie noire. Les échevins furent habillés de robes et chaperons de drap noir. Six livres sont dépensées pour gants, cordons de deuil, ou choses semblables (2).

Dans les inventaires du duc de Berry, j'ai trouvé plusieurs objets d'ameublement aux armes d'Etampes, qui provenaient de Louis II d'Evreux, et d'autres, sans indication d'origine, qui pourraient bien alors avoir été exécutés pour Jean de Berry (3). On peut se demander s'ils ne servirent pas aux princes spécialement pendant leurs séjours à Etampes.

---

(1) *Ibid.*, p. 38. — Nous voyons dans le même ouvrage que les couleurs de la ville étaient moitié rouge et moitié canelle, et que chaque jour de Pâques le clerc de la ville recevait une robe faite en draps de ces deux couleurs (p. 52).

(2) *Ibid.*, p. 33.

(3) (n° 792)... un tappis rond de drap de laine, armoié des armes de feu monseigneur le comte d'Estampes que Dieu pardoint, semé de plusieurs chiens emmantelez desdictes armes... ».

(n° 1146)... une autre chambre de drap de soye, ciel et dossiel tenans ensemble, aux armes d'Estampes, et trois courtines de cendail vermeil... ». (*Inventaire de* 1416, ms. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, publié par Jules Guiffrey, *ouv. cité*, voir ci-dessus, p. 22, note 4).

V

PEINTURE

Etampes possède une des plus curieuses, une des plus importantes peintures du Moyen-Age parmi celles qui subsistent en France. Je veux parler de la grande peinture exécutée très probablement vers 1307 sur le mur de la grande salle de l'ancien palais royal, aujourd'hui Palais du Tribunal. Elle a en effet la particularité de représenter un sujet non religieux dans lequel figurent des personnages historiques, un roi de France, une reine, des princes. Cette œuvre qui fut jadis rare et belle est devenue par tant de destructions accomplies et malgré qu'elle n'ait pu échapper elle-même aux déprédations, une œuvre unique. (1)

A côté de cette page d'art historique tout à fait exceptionnelle les cinq ou six autres peintures murales d'Etampes, sans compter les vestiges, sont évidemment d'un intérêt diminué. Il ne faudrait pas cependant trop abaisser leurs mérites et maladroitement les dédaigner; comme leur chronologie s'échelonne entre le XIII[e] siècle et le XVI[e], comme l'une d'elles est très exactement datée, leur ensemble constitue une série documentaire très estimable ; et même plusieurs d'entre elles sont des œuvres d'art véritables bien au-dessus d'un simple document.

Toutes, à un moment donné, se trouvèrent cachées sous le badigeon ou autrement, et elles furent découvertes successivement durant la seconde moitié du dernier siècle.

---

(1) L. Eug. Lefèvre, *La Peinture historique du Palais royal d'Etampes, avec un appendice sur les Peintures de la chapelle de Farcheville*, Paris, A. Picard, 1908, extrait des *Annales de la Société archéologique du Gâtinais;* — *Le Palais royal d'Etampes et sa peinture historique*, Rapport présenté à la *Commission des Antiquités de Seine-et-Oise*, extrait du *Bulletin de la Commission*, Paris, 1909 ; — *Le parement d'autel de la Comtesse d'Etampes, au Trésor de Sens, étude comparative avec la peinture historique d'Etampes*, Paris, Picard, 1910, extrait des *Annales* de la Société archéologique du Gâtinais.

Feu M. Henry Dufresne, inspecteur général de l'Université, qui était Etampois et fit partie de la Commission des Antiquités de Seine-et-Oise quand elle fut fondée, fit connaître succinctement, en 1881, que l'église Notre-Dame d'Etampes « renfermait quelques peintures murales du XIVe siècle qu'il serait très important de conserver ; il promettait de placer sous les yeux de la Commission un relevé de ces peintures et aussi de celles que M. Lenoir avait signalées » au Palais du Tribunal (1).

Il s'agissait probablememt des peintures énumérées vers le même temps par Léon Marquis (2) 1° des croix de consécration placées en différents endroits ; 2° une grande composition représentant un Ecce homo, au-dessus de la porte de la sacristie ; 3° une petite peinture représentant le martyre de Sainte-Julienne.

Depuis, — vers 1895, je crois, — des nouvelles découvertes furent faites : 1° une peinture purement décorative avec fleurs de lis et colliers d'or, sur les deux piliers à droite et à gauche de l'entrée du chœur (3) ; 2° des traces avec une tête de personnage sur la face orientale d'un de ces mêmes piliers celui de gauche ; 3° d'autres traces décoratives avec fleurs de lis, à l'entrée sud de l'église près du grand portail méridional à statues-colonnes.

Enfin en 1900, sur une initiative heureuse de M. le Curé Amaury, membre de la Commission, décédé, il fut découvert une peinture à l'extérieur de l'église, décorant le tympan du petit portail sud (4).

A mon avis l'ordre chronologique de toutes les peintures murales étampoises n'est pas facile à établir, car si l'on peut fixer approxi-

---

(1) Bulletin de la Commission départementale des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, 1881, p. 36.

(2) *Ouv. cité*, p. 282.

(3) J'ai fourni des détails plus précis qui sont consignés dans le compte rendu de la *Conférence des Sociétés savantes de Seine-et-Oise, à Rambouillet, en* 1906, p. 198-199.

(4) Cette porte a été condamnée très anciennement, mais sa fermeture avait été opérée avec soin, en laissant l'arc, les colonnes et les chapiteaux bien dégagés. Cependant avant 1900, l'espèce de niche que ce travail avait faite se trouvait bouchée grossièrement à la pierre et au mortier et en laissant voir pourtant des fragments de chapiteaux. C'est en voulant dégager ceux-ci et donner à la porte un aspect plus convenable, que l'on découvrit avec surprise un tympan peint. J'ignore quand ce grossier bouchage fut exécuté. S'il ne date pas de 1562, il faut l'attribuer au temps de la Révolution quand on l'aurait fait dans le but précisément de cacher l'image religieuse. J'ai déjà cité des exemples de la même pratique.

mativement certaines dates avec une quasi certitude, le doute enveloppe encore quelques œuvres. On peut néanmoins faire la liste à titre d'essai comme il suit :

1° Peinture du petit portail méridional (fin XIIIe siècle ou XIVe siècle).

2° Peinture du Tribunal (1307-1308).

3° Décoration intérieure de la grande porte d'entrée méridionale (douteux).

4° Croix de consécration (vers 1375-1410).

5° Décoration des piliers du chœur (douteux).

6° Traces sur le pilier du chœur (XVe siècle).

7° Peinture de sainte Julienne (fin du Moyen âge).

8° Peinture de l'Ecce homo (1514).

J'étudierai successivement celles de ces peintures qui réclament des explications complémentaires.

Peinture du Petit Portail méridional de Notre-Dame (1). — Le portail en question est placé dans le mur de chevet du croisillon sud. Il est à plein cintre, orné de colonnes et de chapiteaux, et date, selon moi, du troisième quart du XIIe siècle.

Le tympan uni composé d'un large linteau et d'une petite partie de tympan proprement dit, forme donc un demi-cercle ayant 2 mètres 10 centimètres de largeur à la base. La peinture qui le décore ne se présente malheureusement pas à nous en bon état de conservation, surtout dans sa partie supérieure ; enfin au moment de la découverte des retouches ont été faites avec modération mais par un homme dont l'incompétence notoire nous fait pourtant craindre de fâcheuses erreurs. Des bleus ont été repassés sur le fond, quelques restaurations même ont été tentées avec une maladresse visible ; toutefois, je crois que les traits bruns des contours et du dessin en général peuvent être tenus pour authentiques, et peut-être même sans aucune retouche.

Le sujet est consacré à la Vierge mère. Celle-ci est assise sur un large trône à bras d'une facture délicate, rappelant par sa finesse sinon par son style les trônes des vingt-quatre vieillards sculptés dans la pierre du grand portail voisin. Selon l'expression de Guillaume Durand, évêque de Mende, l'enfant complètement vêtu, « est assis dans le sein de sa mère et reposant sur ses genoux ». Il est placé sur la jambe gauche de la Vierge et tourné vers notre droite, avec sa jambe gauche repliée sous lui. Il étend sa main

(1) Résumé d'une étude plus complète prête à paraître.

droite vers un petit oiseau posé sur le genou droit de la Vierge. Les deux têtes ne sont plus aucunement visibles ; la place en reste seulement marquée par la mutilation même qui suit assez exactement la forme circulaire des nimbes.

A droite et à gauche deux personnages nimbés se tiennent debout. Celui de gauche a conservé une partie de son visage, les deux yeux, le nez, la bouche et le menton ; il élevait les bras vers la Vierge, probablement pour présenter quelque chose. Celui de droite n'a plus de tête ; seul une partie de son nimbe doré subsiste, il porte dans sa main gauche un vase en forme d'écuelle (1). On s'imagine de prime abord que ces personnages sont des saintes patronnes présentant chacune à Jésus et à Marie une donatrice qui se tient à genoux derrière elle. Mais je leur vois les pieds nus, comme s'ils étaient des saints ou des anges et non des saintes. La mutilation a heureusement mieux ménagé les donatrices qui sont d'ailleurs très simplement vêtues, en tenue d'église. La donatrice de gauche a la tête couverte d'un voile, et elle a le front barré par un bandeau qui lui serre la tête, comme sont encore aujourd'hui nos religieuses. L'une et l'autre tendent leurs mains jointes pour la prière. Enfin, fait important pour l'époque, les deux donatrices sont sensiblement de la même taille que les anges, car j'opinerais pour cette solution, si j'étais sûr que la mutilation de la peinture ne nous permet plus de voir les ailes.

La peinture parait être exécutée à l'eau sur un enduit très mince pour obvier aux rugosités de la pierre du linteau qui n'était pas jugée assez lisse. Mais, dans la partie supérieure constituée par le tympan proprement dit, l'enduit de mortier doit avoir été rendu indispensable par le blocage dont vraisemblablement le tympan est fait.

Les contours, les traits des visages, les plis des draperies sont dessinés par une ligne de même couleur brune. Autrement les couleurs sont appliquées en teintes plates ; celles qui n'ont pas été recouvertes de couches de peinture récentes et sont originales, sont très douces. Une bordure rouge large de 5 ou 6 centimètres fait

---

(1) Dans l'estrados du grand portail voisin, deux anges volent vers Jésus en lui présentant chacun une écuelle. L'explication dans ce cas est certaine : ces vases sont supposés contenir les prières des hommes. — Dans le cas d'une sainte j'ai cherché qui elle pouvait être en prenant l'écuelle comme base : j'ai trouvé peu de choses. Sainte Juste et sainte Rufine, martyrisées vers 287, étaient marchandes de poterie à Séville ; enfin sainte Sylvie est aussi figurée avec une écuelle, plateau ou sébille (P. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, 1867, t. II, p. 789 et t. I, p. 330).

cadre. Le fond est bleu : il était agrémenté d'un semis de fleurs stylisées, présentées à plat, et composées du pistil et de quatre feuilles.

Les vêtements sont d'une couleur presque uniforme ; les voiles des donatrices sont jaunes comme la tunique de dessus de la Vierge et les robes simples des anges. La tunique de la donatrice de droite me paraît avoir été rose ; celle de la donatrice de gauche est plutôt verte comme la robe de l'Enfant Jésus, et une tunique de dessous qui dépasse autour des poignets est franchement jaune.

Il est difficile de déterminer avec certitude la cause des détériorations, je constate que c'est surtout la partie supérieure qui a souffert, le reste étant au contraire assez bien conservé ; en somme ce sont les têtes des quatre saints personnages que la destruction a surtout atteintes. On est donc en droit de se demander s'il n'y a eu là mutilation voulue, à l'exemple du grand portail voisin dont les deux cents statues ou statuettes ont toutes été systématiquement décapitées par les Protestants au XVIe siècle (1).

En tout cas, je ne crois pas que la Révolution de 1793 soit responsable des dégradations ; en effet, ou bien elle n'a pas connu la peinture, à cause du mur qui la recouvrait, ou bien, à ce moment, on a pris la peine de construire le mur justement pour la cacher. Les intempéries, à mon avis, sont aussi des causes vraisemblables, car il faut envisager les effets possibles du salpêtrage : il n'a pas agi sur la partie inférieure de la peinture parce qu'elle est appliquée directement ou presque directement sur la pierre, mais il a eu une action malheureusement trop énergique dans la partie supérieure, justement là où je suppose l'enduit de mortier être plus épais.

Les questions de la date et de l'identification des personnages sont fort troublantes, car il est aussi difficile de résoudre la première que la seconde et l'une fournirait la clef de l'autre.

De même, connaître des saintes patronnes nous eût aidé à identifier les donatrices, mais des fatalités s'y opposent. Nous n'avons ni inscription, ni armoirie, ni le moindre signe de blason ; nous ne pouvons nous raccrocher à aucun texte ni à aucune tradition. En outre, pendant une période de cinquante ans, à partir du règne de Philippe III le Hardi, les modes aussi bien que l'art ont fort peu changé et empêchent ainsi fréquemment, quand les éléments d'appréciation sont rares, de resserrer le champ des suppositions.

---

(1) Voir ci-dessus p. 5, note 2.

Or, c'est justement dans cette période à cheval sur les XIIIe et XIVe siècles, mais qui s'avance assez loin dans celui-ci, que l'on doit placer la décoration du tympan. La technique, les costumes, tout l'indique.

La condition de l'église Notre-Dame était exceptionnelle, car, comme je l'ai maintes fois répété, dans la ville royale d'Etampes, elle pouvait être assimilée à une chapelle royale si toutefois ce titre est plus important que celui d'église royale qu'elle portait. Or, dans ces conditions, l'une des deux donatrices était forcément la femme du seigneur, c'est-à-dire du roi ou du prince apanagé, ou la dame directement apanagée, c'est-à-dire une reine-mère, et l'autre, une princesse proche parente.

Ces reines ou princesses également susceptibles de figurer dans le tympan de la porte, sont : 1° Marguerite de Provence, veuve de Louis IX, qui fut donc d'abord femme du seigneur-roi, puis seconde apanagiste de la baronnie d'Etampes ; 2° Marguerite d'Artois, épouse de Louis Ier d'Evreux, premier baron d'Etampes ; 3° la reine Marie de Brabant, veuve de Philippe III le Hardi et mère de Louis d'Evreux ; 4° Marie d'Espagne, comtesse d'Alençon, femme de Charles d'Evreux, premier comte d'Etampes ; 5° la reine Jeanne d'Evreux, sœur du comte Charles.

J'ai signalé dans mes études sur la peinture du palais royal des indices laissant supposer que l'artiste fut un peintre de vitraux. Quoique, en vérité, il n'y ait pas une très grande différence entre la technique des deux œuvres, celle du palais et celle de Notre-Dame, j'attribue la décoration du tympan plutôt à un peintre de manuscrits, comme d'ailleurs j'avais attribué à un de ces artistes les croix de consécration.

LES CROIX DE CONSÉCRATION (1). — Elles sont au nombre de quatre assez bien conservées, restes d'une série de douze, qui rappelaient le souvenir de la cérémonie de la dédicace de l'église ;

---

(1) Nous avons déjà publié un article et une étude sur ces croix ; nous n'en donnons donc ici qu'un résumé, en ajoutant pourtant quelques renseignements nouveaux : *Peintures décoratives du temps de Jean de Berry, Bulletin de la Conférence des sociétés savantes de Seine-et-Oise, en* 1906, Versailles, 1907, p. 194-199 ; — *Revue des Musées et Monuments de France,* n° 7, 1906. — Il existe au Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, salle des cours, les relevés réduits de trois de ces croix, exécutés par M. Henry Guedy, architecte, membre de la Commission des Monuments historiques. M. H. Marcel Magne a fait aussi pour son compte le relevé des croix du croisillon sud, et du sanctuaire (côté droit).

elles sont respectivement placées dans le croisillon nord, dans le sanctuaire, une à droite et une à gauche, et enfin dans le croisillon sud ; en outre, peu loin de cette dernière, on peut voir encore un fragment, tout brillant par sa dorure, de la bordure d'une cinquième croix dont la partie principale a été détruite par la pose d'un tableau moderne du Chemin de la croix.

Les croix sont inscrites au milieu de médaillons circulaires de o m. 60 de diamètre. Chaque médaillon est encadré d'une bordure rouge avec inscription en noir. Les lettres sont d'un gothique simple non fleuri ; les légendes doivent se rapporter aux apôtres. Les croix fines et dorées ont leurs bras égaux terminés par des fleurs de lis qui ont été grattées, là où le badigeon ne les protégeait pas, peut-être à l'époque de la Révolution.

Cependant les croix ne sont pas seules : elles ont chacune un accessoire qui pour nous devient la partie principale, c'est un apôtre qui a un sens symbolique. En effet Guillaume Durand, évêque de Mende au XIIIe siècle et auteur d'un ouvrage précieux sur la liturgie, nous apprend qu'il était dans l'habitude d'allumer en face de chaque croix de consécration, un cierge qui symbolisait un apôtre, et l'on sait qu'à la Sainte-Chapelle de Paris, par exemple, ce sont des statues d'apôtres qui portent les croix de consécration.

Ici, la pose des personnages peints est assez singulière. Chacun d'eux est présenté derrière la croix et de trois-quarts, jambes et bras écartés, comme s'il courait ; les mains tiennent les bras horizontaux de la croix, le corps est penché en avant et le visage apparaît dans un angle de la croix comme par une fenêtre. Les visages ont une expression très vivante ; ils sont minces et allongés par une grande barbe touffue, terminée en pointe aiguë. Les yeux sont clairs et vifs.

Dans le croisillon nord, un apôtre est revêtu de chausses et d'une jaquette courte ; il porte un bonnet. Un autre, dans le croisillon sud, est nu-tête, vêtu d'un grand manteau, et porte un attribut en forme de règle coudée (1).

Le style de ces figures, leur ajustement et leur agencement

---

(1) L'équerre de charpentier est l'attribut emblématique de saint Mathieu, comme du reste de saint Joseph, et de saint Jude, qui est aussi un apôtre. Toutefois saint Jude possède encore d'autres attributs, un bateau qu'il porte dans sa main ou une massue. — Dans la cathédrale d'Amiens, au fond d'un enfeu abritant la tombe de Ferry de Beauvoir, une intéressante peinture représente les douze Apôtres, tenant chacun leur attribut en même temps qu'une banderolle couverte par une légende. Il serait instructif de comparer ces légendes avec les fragments d'inscriptions qui subsistent à Etampes.

rappellent de très près mainte représentation soit sculptée, soit peinte, de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe siècle. On trouve des apôtres ou des prophètes barbus de ce genre dans les psautiers du duc de Berry ; on en trouve aussi sculptés à la Sainte-Chapelle de Bourges, et, bien que l'on ne sache malheureusement rien de la date exacte à laquelle ces peintures furent appliquées sur les murs de Notre-Dame d'Etampes, sans enduit ni autre préparation spéciale, nous sommes ainsi portés à les attribuer à l'époque de Jean de Berry. Etant donné que celui-ci fut Comte d'Etampes et abbé commendataire de l'église Notre-Dame, on peut donc voir dans ces représentations singulières et peut-être uniques, une manifestation originale due aux artistes du grand amateur d'art et spécialement de peinture qu'était Jean de Berry.

Si les peintures étaient antérieures à 1400, il faudrait alors les attribuer à un artiste du même clan, mais inspiré par le cousin du duc Jean, Louis II d'Evreux, qui fut comte d'Etampes à partir de 1336 jusqu'à sa mort.

Comme pour la peinture du tympan il faut reconnaître ici la main et le pinceau d'un de ces artistes délicats qui peignaient d'habitude sur les vélins des manuscrits, mais fréquemment se livrèrent à des ouvrages de plus grandes dimensions pour satisfaire les désirs et les goûts variés de leurs maîtres. C'est sous l'impulsion magnifique de ceux-ci que l'art resté jusque là primitif se transforma, et que se généralisa l'usage de délayer les couleurs dans l'huile. Les croix de consécration d'Etampes étant de cette époque critique, recèlent en conséquence un peu des secrets qui enveloppent l'histoire de cette transformation. C'est pourquoi on ne saurait avoir trop d'égards pour elles.

En outre si les croix de consécration peintes anciennement sont assez rares, aucunes de celles qui sont connues ne peuvent être comparées à celles d'Etampes qui sont ornées de figures et incontestablement l'œuvre d'un grand artiste. (1).

---

(1) Par le témoignage de Guillaume Durand, on peut croire qu'il fut très usuel au Moyen Age de peindre les croix. Néanmoins, on en connaît fort peu aujourd'hui ainsi faites.

M. Camille Enlart, dans son *Manuel d'archéologie française*, cite des croix de consécration peintes seulement dans de rares endroits. Elles sont très simples à Saint-Thomas de Crépy-en-Valois (XIe s.) ; à Trois-Palis (Charente, XIIe s.); au cloitre de Senanque (Vaucluse, XIIIe s.).

Les croix sont ornées à Saint-Loup de Naud (Seine-et-Marne, XIIIe ou XIVe s.) ; à Solignac (Haute-Vienne, XIIIe s.).

L'ornementation n'a du reste rien de comparable avec celle d'Etampes.

La Peinture de l'Ecce Homo. — Les plus étranges explications furent données sur le sujet de cette peinture pourtant dénuée de grand mystère (1).

Elle occupe un grand espace au-dessus de la porte de la Sacristie actuelle, naguère la chapelle du Sépulcre, sur les origines de laquelle j'ai déjà fourni tous les détails (2). Elle fut commandée à maître Henri Dirrequin (ou *dit Requin*) en 1514 pour ajouter un épisode de plus au récit illustré de la Passion de Notre-Seigneur (3).

Donc cette peinture représente la scène dite de l'*Ecce homo*, et pas autre chose.

Il est souvent utile, et en tout cas toujours prudent, quand on se propose d'analyser une image religieuse, même quand le sujet est assez connu, de se reporter aux Livres saints, comme en général à tout texte ayant inspiré l'artiste dont on veut étudier l'œuvre.

M. Enlart signale encore les croix peintes de la chapelle de la Vierge, à la cathédrale de Bourges. Nous ne savons pas le genre de leur ornementation.

(1) On peut la citer en exemple des fautes parfois commises par les écrivains ; les erreurs dont elle fut la cause sont difficilement justifiables, et c'est pourquoi, contre notre habitude, nous les relevons.

On avait cru reconnaître une représentation du concile national qui fut tenu à Etampes en 1130, comme d'ailleurs dans les voussures du grand portail méridional, on avait pris les vieillards de l'Apocalypse pour les Pères du même concile. Voici une autre interprétation publiée en 1897 : « Cette peinture est une allégorie. La partie à gauche montre dans le lointain d'une galerie une scène de la Passion : le Christ est attaché à la colonne, un bourreau va frapper. Dans cette même galerie, mais beaucoup plus rapproché, un personnage va descendre un escalier sur sa gauche. Un lion est couché tourné vers lui à peu de distance. Au-dessous du plan de la galerie se trouve le soupirail d'un cachot, la figure d'un prisonnier se montre derrière les barreaux et un chien enchaîné auprès paraît chargé de sa surveillance. Le lion doit indiquer que le principal personnage s'appelle Léon..... Au-dessus de ce groupe dans une tribune, sont six personnages dont l'un me parait être François Ier. Si ma conjecture est fondée, la fresque rappellerait l'entrevue de ce dernier avec Léon X à Bologne, lors des préliminaires du Concordat de 1516... » L'auteur de cette note connaissait le compte de fabrique qui fournit le nom de l'artiste et l'année dans laquelle il exécuta son travail. Or, celui-ci fut achevé et payé avant la fin de l'an 1515 : c'est la coïncidence du *lion*, ou plutôt du faux lion, et de la date qui a fait découvrir Léon X. Quelle précipitation on eût mis à reproduire la rencontre du roi et du pape !

(2) Voir ci-dessus, p. 27-28.

(3) « A luy pour avoir estoffé le portail de la chapelle dud. Sépulchre, ensemble les ystoires qui sont au dessus d'iceluy, deux livres seize solz parisis. (*Compte de Fabrique cité,* p. 107).

Des quatre Evangiles c'est celui de saint Jean qui, pour la scène en question, semble avoir alimenté le plus souvent la verve des artistes, et en tout cas la phrase fameuse : *Ecce homo !* qui se trouve dans son texte ne se rencontre pas chez les trois autres évangélistes. Voici donc le récit de saint Jean.

Jésus, arrêté par des soldats romains et des sergents juifs sur l'ordre des principaux sacrificateurs et des pharisiens, fut conduit chez Anne, le beau-père du Souverain sacrificateur Caïphe, puis chez celui-ci, et enfin au prétoire devant Ponce Pilate, gouverneur pour les Romains et qui seul pouvait condamner à mort. « Or c'était le matin, et eux, (les Juifs) n'entrèrent point dans le prétoire afin de ne point se souiller et de pouvoir manger la Pâque ». Après avoir interrogé Jésus, Pilate « sortit pour aller vers les Juifs et leur dit : « Je ne trouve aucun crime en lui, mais vous avez une « coutume, que je vous relâche un prisonnier à la fête de Pâque ; « voulez-vous donc que je vous relâche le roi des Juifs (c'est-à- « dire Jésus) ? ». Alors tous s'écrièrent de nouveau : « Non, pas celui-ci, mais Barabas ». Or Barabas était un brigand. Alors Pilate fit prendre Jésus et le fit fouetter. Et les soldats plièrent une couronne d'épines, et la lui mirent sur la tête, et le vêtirent d'un manteau de pourpre (V.1). Et ils lui disaient : « Roi des Juifs nous te saluons ».Et ils lui donnaient des soufflets (V.2) Pilate sortit encore une fois et leur dit (aux Juifs) : *Ecce homo*, le voici, je vous l'amène dehors, afin que vous sachiez que je ne trouve aucun crime en lui (V.3). Jésus donc sortit, portant la couronne d'épines et le manteau de pourpre; et Pilate leur dit : « *Ecce homo*, voici l'homme ! » (V.4) Mais quand les sacrificateurs et les sergents le virent, ils s'écrièrent : « Crucifie-le ! crucifie-le ! *crucifige eum* .... » etc.

Deux inscriptions en caractères gothiques nous fixent à propos non seulement sur le sujet, mais encore sur l'instant précis que l'artiste a choisi pour sa composition dans le récit ci-dessus. Ce sont simplement les deux mots que Pilate et l'auditoire échangèrent : *Ecce homo*, placé à gauche, et *Crucifige eum*, placé à droite.

La scène se passe donc en face du palais de Pilate dans lequel les Juifs ne voulaient pas pénétrer et par suite sur une place publique. A gauche se dresse un grand perron couvert, sorte de porche, avec des marches pour y accéder. Sur le bord de celles-ci se tient un personnage dont le grand bonnet à calotte noire avec turban blanc enroulé, marque la haute importance (1). C'est Pilate, ayant

---

(1) Les coiffures extravagantes sont traditionnelles pour les principaux personnages de cette scène. Je les crois d'origine italienne.

auprès de lui son scribe ; il s'adresse à la foule et prononce le fameux *Ecce homo*. Par le péristyle très ouvert, on voit assez loin à l'intérieur du palais du prétoire, et à distance on distingue Jésus, de dimension beaucoup moindre à cause de la perspective, à qui l'on vient de mettre le manteau de pourpre et la couronne d'épines. Un homme est auprès de lui pour le garder et on ne distingue pas bien s'il est attaché à la colonne ou s'il s'avance. Jésus, en l'occurrence, n'est là que pour fournir une indication de plus, car le véritable Christ du tableau, comme je l'ai déjà expliqué, était sculpté en pierre et placé au centre sur un support (1) qui, tenant la place d'un fleuron, amortit l'archivolte flamboyante de la porte.

Sous le perron, sont les cachots qui voisinèrent de tous temps avec le prétoire et les palais de justice, car, par une étroite fenêtre grillée, on voit un prisonnier qui naturellement est Barabas (2). Près de Pilate, remplissant un petit espace vide, est un animal couché qui est sans doute un chien (3).

La foule des Juifs qui fait condamner Jésus occupe la partie droite de la composition. Le personnage principal d'entre eux, Caïphe lui-même, portant robe blanche, manteau rouge et bonnet (4)

---

(1) Voir ci-dessus, p. 28. — Etant donnée la statue, l'artiste eût pu se dispenser de peindre le petit Christ placé dans le fond à gauche. En le faisant il a suivi une coutume courante au Moyen Age : on ne craignait pas alors de représenter plusieurs fois le même personnage dans le même tableau sans aucunement s'inquiéter de séparer d'une façon distincte les différentes scènes auxquelles ce personnage prend part. Pour la Passion du Christ, on a ainsi composé de véritables tableaux synoptiques où toutes les scènes qui aboutirent au Jugement sont groupées comme si elles s'étaient passées à la même seconde.

(2) Même cas dans un Ecce homo peint à Chambly (Oise) ; à Tournehem (Pas-de-Calais), la fenêtre grillée existe sans Barabas.

(3) C'était une pratique réaliste de tous les artistes du Moyen Age d'introduire des détails de vie courante. Nos peintres de manuscrits ont aimé à dessiner les chiens à côté de leurs maîtres. Les Italiens ont peint toutes sortes d'autres animaux parce que les seigneurs de leur temps, comme Jean de Berry en France, trouvaient plaisir à posséder dans leurs cours des espèces rares. Dans un vitrail de Limours (Seine-et-Oise), représentant la scène de Jésus bafoué, le premier plan est rempli par un enfant jouant avec un singe ; dans le rétable peint de l'église de Saint-Maximin (Var), scène de l'Ecce homo, deux chiens occupent le premier plan ; dans l'Ecce homo d'un vitrail de Conches (Eure), enfant jouant avec un chien ; dans un Ecce homo peint à Chambly (Oise), un chien. Il n'y a aucun symbolisme ni aucune allusion dans ces images, mais seulement tradition de métier.

(4) Les artistes du XVe et du XVIe siècle ont mis sur la tête du même per-

est devant les autres au pied de l'escalier du perron ; il relève la tête pour crier : « Crucifige eum ! ». A côté du prince des sacrificateurs, un personnage nu-tête doit figurer le plus éminent des Pharisiens ou, comme disent les commentaires, des anciens du peuple. Un troisième, avec un grand bonnet, doit être aussi un juif important. Derrière eux se tiennent sergents et soldats avec chapeaux à larges bords, manches bouillonnées et tenant en mains des piques à gonfanons. La foule du peuple se presse derrière, représentée par quelques individus.

Le palais s'étend à gauche vers le fond, mais sur son flanc droit se détache une grande galerie qui tourne et ferme ainsi la cour ou la place du palais sur deux faces (1). Sous cette galerie on remarque séparément deux personnages entourés de monde et apparemment sur des estrades à qui l'artiste semble avoir voulu accorder de l'importance ; je croirais volontiers qu'ils figurent Hérode et Anne, si toutefois Hérode surtout ne se trouve pas plutôt sur la terrasse qui domine la galerie, en spectateur désintéressé, vêtu selon la mode la plus nouvelle, entouré de seigneurs et escorté de deux gardes, (2) dont un muni d'une lance et l'autre d'une hallebarde.

---

sonnage des bonnets de forme et de composition variées, et d'ailleurs on trouve des bonnets d'une fantaisie extraordinaire portés par les personnages les plus divers dès l'instant qu'ils ont un caractère historique et ne sont plus contemporains de l'artiste (Exemple de Charlemagne dans le triptyque de l'ancien Parlement de Paris, au Louvre, du xv[e] siècle). Peut-être l'Italie nous a-t-elle fourni quelques modèles de ces coiffures excentriques. Mais souvent, comme Zacharie ou d'autres grands prêtres juifs figurant dans le *Mariage de la Vierge*, la *Circoncision*, etc., c'est un bonnet très similaire à ceux de nos évêques dont notre homme est gratifié ; dans un vitrail de l'évêché d'Angers (xv[e]-xvi[e] siècle.) représentant l'*Ecce homo*, pour lui et un de ses compagnons les bonnets sont presque identiques à des mitres épiscopales. Je doute qu'une explication ait jamais été donnée de ces faits, et la voici. Dans les commentaires en français du temps, le principal personnage assistant dans le groupe des Juifs à la scène de l'*Ecce homo*, est Caïphe, comparé à un prieur ou abbé, et constamment qualifié *évêque ;* ainsi pour expliquer qu'il était à la tête des princes des prêtres, on dit qu'il était évêque cette année-la, car en effet les titulaires de ces fonctions changeaient annuellement.

(1) Dans les commentaires on fait une description mirifique de cette place : « Et pour cause la place où estoit tel siège estoit moult magnifiqment pavée de pierres de diverses couleurs, elle estoit nome en hebreu lichostratos qui vault autant à dire en nostre cõmun langaige come pierres painctes de diverses couleurs et ceste place estoit devant la maison de Pilate ». *Vie de Jésus-Christ* imprimée à Lyon en 1487 par Jacques Buyer et Mathieu Hus, (t. II, y 7 verso).

(2) Dans tous les tableaux italiens représentant avec apparat la scène de

Au-dessus, dans le ciel, Dieu le Père apparaît, sur des nuages au milieu d'une auréole, coiffé de la tiare, et entre deux anges.

En somme, cette *Présentation de Jésus à la foule* est traitée selon la tradition qui fut presque générale aux XVe et XVIe siècles, de Giovanni Bellini à Albert Dürer. Il pourrait sembler que cette scène de prétoire, transportée sur la place publique, soit de composition italienne, mais pas du tout, car le texte évangélique est très précis : les Juifs ne pouvaient entrer chez Pilate et celui-ci est sorti de sa maison pour aller à eux (1). Quant à la galerie du fond, on la trouve plus souvent dans les peintures italiennes qu'ailleurs : chez les Allemands, ce sont des balcons qui garnissent les maisons bordant la place. Quand le sujet est développé, toujours les terrasses ou les balcons sont couverts de curieux qui se pressent contre les balustrades pour voir ce qu'il se passe sur la place. En France, ne l'oublions pas, les galeries fermaient depuis longtemps, à la manière des cloîtres, les cours des palais, des châteaux ou des grands manoirs. Il serait donc difficile de trouver dans ces détails une influence étrangère très directe.

On avait attribué la peinture à Léonard de Vinci lui-même ! On sait maintenant qu'elle est l'œuvre de Henry dit Requin, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Elle n'est certainement pas du rang le plus inférieur, mais elle est loin des chefs-d'œuvre des maîtres des XVe et XVIe siècles. Je me suis demandé quel temps l'artiste avait pu dépenser à l'exécuter, et il n'est pas impossible de s'en faire une idée approximative. Le Compte nous a appris que Henry a touché un salaire total de 2 livres 16 sous parisis, tandis que le sculpteur Claude Chantereau reçut trois sous tournois par jour (2). Si nous admettons que le compte du peintre fut calculé

---

l'*Ecce homo*, il y a toujours nombreuse assistance sur les terrasses et les balcons des maisons qui bordent la place.

(1) Voir ci-dessus, p. 91. La loi des Juifs leur interdisait d'entrer dans la maison d'un païen : ils recevaient en ce faisant une souillure légale qui ne leur permettait plus de participer aux cérémonies religieuses pendant un temps plus ou moins long. C'est pourquoi la scène est toujours représentée à l'extérieur d'un édifice.

(2) Voir ci-dessus, p. 26 et 52, note 1. — Le sou parisis valait un peu plus que le sou tournois. Primitivement le sou était de la valeur d'un écu d'argent : il devint une pièce de cuivre, et la livre qui était le signe représentatif d'un certain poids d'argent, ne fut plus en France que l'équivalent de 20 de ces sous de cuivre. La livre parisis, comme la livre tournois se composait de 20 sous ; mais le sou parisis valant 15 deniers tournois au lieu de 12, la livre parisis valait 25 sous tournois (Guilhiermoz, *ouv. cité*).

sur un salaire de trois sous parisis par jour, nous voyons qu'il a travaillé pendant un peu plus de 18 jours (56 sous : 3 = 18,7). Si l'on suppose qu'il fut payé à raison de 4 sous, il travailla alors seulement 14 jours, ce qui équivaut à un salaire de moins de 6 livres par mois, salaire raisonnable à l'époque pour un artiste secondaire (1).

La Peinture du Martyre de Sainte Julienne (2). — Elle est placée, à hauteur de l'œil, sur la tourelle de l'escalier qui conduit à l'étage supérieur de l'ancienne salle du Trésor, à droite au fond de l'église. C'est une œuvre de peu de valeur artistique, ne mettant en scène que trois personnages assez grossièrement peints mais qui cependant offre de l'intérêt par sa rareté, son ancienneté et son caractère documentaire ; de toutes façons son étude s'impose, comme d'ailleurs les soins de sa conservation (3).

La peinture mesure 88 centimètres de hauteur sur 85 centimètres de largeur. Un personnage a 83 centimètres : c'est que le tableau n'a pas beaucoup de ciel et que les personnages sont presque aussi grands que lui. La sainte est dans la chaudière : elle se tient de face, debout en apparence, mais en réalité à genoux, et visible nue jusqu'à la ceinture et même plus bas ; un pagne lui entoure les hanches, retenu par un gros nœud d'étoffe à droite. Elle est nimbée et tient ses mains réunies à plat devant sa poitrine, dans l'attitude de la prière ; mais son visage est calme et indifférent. Ses cheveux et ses sourcils sont blonds et ses yeux, très petits, sont bruns. Elle tourne la tête à droite et ses yeux fixent le bourreau, qui lui, au contraire, la regarde avec un étonnement qu'accentue encore le geste de sa main. Ce bourreau est armé d'une pique à deux dents pour fourgonner le feu qu'un autre bourreau à la mine aussi surprise, agenouillé et muni d'un soufflet, se charge d'attiser.

Ces hommes sont barbus et coiffés de bonnets. Leur costume se

---

(1) En 1434, le chapitre de Saint-André de Chartres fit exécuter une peinture dans le chœur de l'église, représentant saint André pour 60 sous (Alb. Mayeux, *ouv. cité*). En 1521, Holbein reçut 120 guldens ou florins pour peindre les murs de la salle du conseil (Rathsaal) à l'Hôtel de ville de Bâle (Paul Mantz, *Hans Holbein*, 1879, p. 38). Un peu plus tard, à Fontainebleau, le Primatice toucha 25 livres par mois, très exceptionnellement.

(2) Je viens de publier sur cette peinture une étude dont le présent article n'est qu'un extrait : *Bulletin de la société archéologique de Corbeil et d'Etampes*, 1er *trimestre*, 1912.

(3) M. H. Guedy en a fait un relevé à la grandeur de l'original qui est exposé dans la salle des Cours au *Musée de Sculpture comparée* du Trocadéro.

compose du haut-de-chausses collant, rouge pour l'un, vert pour l'autre, de justaucorps jaunâtres avec manches vertes ou rouges. La seule manche du bourreau de gauche qui soit visible paraît être bouillonnée et l'un des hauts-de-chausses est rayé d'une manière qui imite un filet. En somme, ils représentent bien des soldats ou des sergents en petite tenue.

La scène se passe à l'intérieur d'un édifice avec colonnes surmontées de chapiteaux à larges corbeilles, voûtes, et hautes fenêtres fermées par des vitraux clairs. Les fonds d'architecture sont d'une couleur brune très foncée.

Les couleurs employées, peu variées, sont crues : le rouge des flammes est vif, le vert des vêtements est éclatant.

Cette peinture n'est pas une *fresque*, c'est-à-dire qu'elle n'a pas été exécutée par un procédé de détrempe sur un appareil absorbant ; je ne crois pas douteux qu'elle a été exécutée à l'huile, et la couleur a été appliquée très liquide, car on distingue en différentes places un commencement de coulure.

Par son ingénuité, par la sincérité avec laquelle la peinture traduit la légende qui l'a inspirée, elle possède toute la saveur des œuvres du Moyen âge. Il est pourtant impossible de l'admirer parce que depuis longtemps l'art produisait des peintures qui étaient des chefs-d'œuvre à cause tout à la fois de la composition et de la technique. Quoique les croix de consécration aient été exécutées peut-être un siècle antérieurement, elles dénotent un artiste d'une classe supérieure ; au contraire le peintre de sainte Julienne s'accuse médiocre En outre, en considérant les yeux des personnages et la coupe de leurs visages, devant la figure fadasse et les formes molles de la sainte, enfin devant certains détails de l'architecture et des costumes, je suis tenté de croire que ce peintre est allemand (1). Quant à son époque, je pense qu'il faut dire la fin du Moyen âge, l'époque de Louis XII, dans cette période à cheval sur les xve et xvie siècles qui a précédé peut-être de peu la peinture de l'*Ecce homo* exécuté en 1514.

Je n'ai trouvé aucune mention d'une chapelle Sainte-Julienne à Notre-Dame dans les textes que nous possédons. Le culte de la sainte y fut pourtant pratiqué : la relique actuellement conservée dans l'église, provient, dit-on, de l'église Sainte-Croix ; mais parmi les reliques aujourd'hui anonymes que possède en outre l'église (2).

---

(1) J'ai d'ailleurs trouvé la même physionomie et les mêmes lignes de corps données à Ève dans un vitrail de la cathédrale de Châlons-sur-Marne que l'on date de 1506, et où les influences allemandes sont vraisemblables.

(2) Ab. Bonvoisin, *ouv. cité*.

il peut s'en trouver de sainte Julienne qui y furent apportées anciennement et la peinture marquait peut-être l'endroit où leur châsse était habituellement exposée ; la peinture est en tout cas appliquée contre le mur du Trésor où toutes les reliques furent jadis enfermées.

Le rétable peint du Martyre de sainte Julienne. — Cette peinture est beaucoup plus moderne que l'autre, j'en parle surtout parceque j'ai retrouvé sa trace dans un ancien texte.

Dans la deuxième chapelle, à gauche du chœur, à l'angle nord-est du chevet, on a placé aux temps modernes et dans un arrangement de fortune, un petit rétable en bois peint que je crois du commencement du XVIIIe siècle et qui fait surtout cadre au tableau en question dont la toile mesure environ 1 m. 40 centimètres de hauteur sur 1 mètre de largeur (1).

Sainte Julienne, toute droite dans une large chaudière, est vue jusqu'à mi-cuisses. Un linge noué lui entoure les reins et cache en partie sa nudité. Le feu flambe sous la chaudière ; un bourreau se tient baissé pour y jeter du bois, un autre apporte un fagot. A gauche, au deuxième plan, un soldat romain près de son cheval ; à droite, un grand-prêtre païen, avec longue barbe blanche et costume blanc antique, entouré d'autres personnages, essaye de convaincre la sainte de sacrifier à ses dieux. Tout au fond, à droite, une grande statue de Jupiter assis, avec l'aigle à ses pieds, se détache mal sur un ciel sombre et orageux.

J'ai retrouvé la trace de ce rétable dans deux textes. Il doit provenir de l'église Sainte-Croix qui fut détruite lors de la Révolution, et c'est très certainement de lui qu'il est question dans les inventaires (2).

Voici ce qu'on lit dans l'inventaire du 13 octobre 1790, au chapitre consacré à la description de ce qui se trouve *Derrière l'Œuvre* : « Une chapelle sous l'invocation de Sainte-Julienne, boisée sur le devant en boiserie d'apuy à balustrade avec porte garnie au-dessus de l'appui d'une sculpture à jour, fermant à clé. En dedans, une boiserie, dans tout le pourtour, à hauteur d'une croisée.... un autel en bois faisant coffre... ; au milieu de la boiserie de l'autel un tableau peint sur toile représentant Sainte Julienne garrottée .. »

---

(1) On a depuis peu enlevé la boiserie et il ne reste plus que la toile sans cadre.

(2) Publiés par M. Max. Legrand, *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, t. XIX 1901, p. 267 et 289.

Un inventaire d'estimation, du 25 avril 1793, donne en outre le renseignement suivant : « La chapelle de Sainte-Julienne, le lambri, la grille de l'autel et parquet (évalué)... 120 livres ».

Ce qui incite encore à croire à l'identification proposée c'est que nous ne trouvons aucune mention d'une chapelle Sainte-Julienne au XVIIIe siècle, ni à aucune autre époque, dans l'église Notre-Dame.

Des personnes m'ont affirmé avoir vu ce rétable primitivement placé dans la nef, contre un des premiers piliers du chœur et faisant pendant à un autre du même genre. Mais, bien entendu, ce temps ne remonte pas plus haut que le milieu du XIXe siècle (1).

Tableau de la Présentation de la Vierge au Temple, dans l'église Saint-Gilles. — Chose étrange, jusqu'à ces dernières années, la France ignorait qu'elle avait possédé aux XIVe, XVe et XVIe siècles, des peintres de très grand talent, dont les ouvrages étaient confondus avec ceux des étrangers et sottement attribués à ceux-ci. Les savants en dévoilant l'existence des peintres ont attiré l'attention sur les peintures, et l'étude plus approfondie de celles-ci a fait découvrir parmi elles un grand nombre de tableaux d'un caractère très distinctif qui appartient évidemment au génie français. L'Exposition de 1900 fut dans ce sens une véritable révélation ; l'Exposition de Bruges en 1903, et celle du Louvre en 1904 ont achevé d'éclairer la France et aussi les pays étrangers sur l'importance et la valeur de l'école française de peinture aux XVe et XVIe siècles.

Sans le mouvement d'opinion qui a remis les choses au point, le tableau de l'église Saint-Gilles, serait infailliblement encore aujourd'hui classé parmi les productions des artistes flamands ayant travaillé en France. Je ne crois pas être bien téméraire aujourd'hui en affirmant son origine essentiellement française, ne devant rien ni aux

---

(1) M. Maxime Legrand avait déjà indiqué comme existant dans l'église Notre-Dame et devant provenir de l'église Sainte-Croix, six grandes toiles : *La Cène, Le Christ au jardin des oliviers, L'Ecce homo, Jésus rencontrant les filles de Jérusalem, La Descente de croix, La Résurrection* (ouvr. cité, p. 288, note). — Un tableau de l'église Saint-Basile, *Les disciples d'Emmaüs*, proviendrait également de l'église détruite. Enfin à Saint-Basile se trouve une grande toile représentant un Ecce homo et qui fut donnée par le comte Alexandre de La Borde, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et député d'Etampes, vers 1832. Ce tableau ayant, dit-on, figuré dans un Salon, j'ai l'intention d'essayer d'en retrouver l'origine exacte. Je ne sais pourquoi il eut besoin vers 1855 d'une restauration qui fut exécutée par un assez bon peintre étampois nommé Vassor. (Marquis, *ouv. cité*, p. 262).

Flamands, ni aux Allemands, ni aux Italiens. C'est en outre une œuvre distinguée qui mérite un examen attentif; elle a d'ailleurs l'avantage de porter une date (156.) (1). Elle est du temps où florissait François Clouet.

Le sujet est la Présentation de la Vierge au Temple (2). La mère de Jésus avait alors trois ans et ses parents voulaient l'offrir à Dieu et la lui consacrer. Cette cérémonie a toujours été donnée comme exemple aux jeunes gens engagés dans les séminaires, et on considère le jour qu'ils prennent leur tonsure comme leur fête de présentation. Ceci explique pourquoi la dame, qui d'après une inscription peinte à l'entour sur le cadre, offrit le tableau aux religieux Cordeliers d'Étampes en l'honneur de la vocation de son fils, avait choisi expressément ce sujet.

La scène se passe sous le vestibule du Temple, et comme il est traditionnel dans presque toutes les images semblables, on voit la Vierge gravir les quinze degrés (3) obligatoires au haut desquels le Grand-Prêtre, le prophète Zacharie, l'attend, accompagné de trois assistants. Au bas des marches, à droite, se tiennent sainte Anne, Joachim et quatre autres personnages de la famille, deux hommes et deux femmes tous portant des vêtements de couleurs claires et douces. Au premier plan à gauche, un vendeur manie des pièces de monnaie sur une table, et derrière lui un homme et une femme. Dans le fond, une porte ouverte laisse apercevoir la perspective d'un paysage un peu vague mais délicieusement clair. La donatrice est à genoux, au premier plan, à droite : son costume est bien caractéristique du temps de Charles IX, et dénote une bourgeoise, avec son *chaperon* ou chapeau plat en drap qui la distingue d'une femme noble. Elle est vêtue d'une robe foncée, avec une guimpe blanche très montante, formant col avec les cornes de l'échancrure du devant rabattues ; à la taille pend une longue chaîne double traînant à terre et terminée par une croix.

---

(1) C'est un tableau carré ayant, avec son cadre original, un peu plus d'un mètre de côté. Une inscription, qui se trouvait sur un large filet plat du cadre, faisait probablement le tour du tableau, et fut peut-être intentionnellement effacée sur les deux côtés. Voici ce qu'il en reste : DE SON FILS RELIGIEUX DE CEANS L'AN MIL CINQ CENT SOIXANTE...

(2) Dans la loi juive, il y avait obligation de présenter les filles au temple quatre-vingts jours après leur naissance. Mais ce n'est pas de cette cérémonie qu'il s'agit.

(3) Les artistes italiens et grecs, inspirés par la Légende dorée, ont toujour donné exactement 15 marches à l'escalier (Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne, Guide de la Peinture*, p. 280, note 2).

A côté d'elle, également à genoux, mais dessinée plus petite, se tient une autre femme plus âgée, vêtue tout en noir, avec un simple voile sur la tête, que nous supposons être la mère de la donatrice.

En résumé, ce petit tableau, sur lequel je me propose de revenir un jour plus explicitement, ne contient pas moins de seize personnages, tous dessinés avec le même soin ; il est fort agréablement traité, très vivant et pourtant très sobre, avec des tonalités très plaisantes. Je le prendrais volontiers comme un jalon entre le Moyen âge et deux autres tableaux de style qui malgré le progrès, me paraissent avoir conservé les qualités de notre plus vieille école française de peinture : je veux parler d'abord d'un tableau plus important conservé dans la même église, provenant sans doute aussi de quelque couvent, et représentant un moine dans le désert ayant une apparition ; ensuite, l'autre tableau daté 1697, qui est dans l'église Notre-Dame, représente, agenouillé devant un calvaire, le portrait d'un des chanoines connus, Jean Dansflelt ou Dansfeldt, celui-là même qui fut parrain de la grosse cloche de l'église, en 1718, en l'honneur de ses 65 années de présence.

Les Voltigem et Fredou a Boissy-la-Rivière.— Au xviiie siècle, Etampes et sa région furent fréquentés par deux familles d'artistes qui ont laissé plusieurs œuvres dans l'église de Boissy-la-Rivière, petit village voisin.

Le 23 janvier 1680, un sieur Henry de Voltigem, peintre du Roy, est témoin dans un mariage célébré à Etampes en l'église de Saint-André des Trinitaires. En 1711, fut inhumé au cimetière de Notre-Dame d'Etampes le corps de Pierre Voltigem, peintre. En 1771, Cantien Voltigem, peintre, âgé d'environ soixante et douze ans, fut inhumé dans le bas de la chapelle de la Vierge dans l'église de Boissy-la-Rivière.

Cantien qui, au moment de sa mort, était l'oncle du curé de l'endroit, Pierre Voltigem, est l'auteur d'un tableau de l'Assomption toujours en place dans l'église. Il avait également produit un tableau représentant les saints Vincent, Sébastien et Mammer (?), et fait quelque réparation au tableau du rétable du maître-autel figurant saint Jean-Baptiste. Ces renseignements nous sont parvenus grâce au curé Pierre qui prit soin de les intercaler dans l'acte d'inhumation (1).

---

(1) Ch. Forteau, *La paroisse de Saint-Martin d'Etampes, bulletin de la Sté archéolog. de Corbeil et d'Etampes*, 1912, p, 4 ; — *Les registres paroissiaux du canton de Méréville*, Etampes, 1899 p. 118. — Le curé Pierre Voltigem

Nous savons maintenant qui étaient les Voltigem. J'ai trouvé l'information parmi les deux cent mille fiches inédites laborieusement et patiemment rassemblées par le comte Léon de Laborde, membre de l'Institut, qui après son père le comte Alexandre fut député d'Etampes en 1840 († 1869) (1). La famille Voltigem resta fort longtemps domiciliée à Avon (Seine-et-Marne) où la retenait la charge d'entretenir les bateaux du roi circulant sur le canal et l'étang de Fontainebleau, charge qu'occupèrent successivement les pères, fils et veuves. Je la crois d'origine hollandaise ou flamande, car son nom, qu'il faut surtout se garder d'écrire *Voltigeur* comme on l'a vu, doit plutôt s'orthographier Voltighem ou Voltig'hem (2).

Les Frédou ont une petite réputation qui manque totalement aux Voltigem. En ce qui concerne l'Etampois, Jean-Martial Frédou, de l'Académie royale de peinture, fut parrain à Saint-Cyr-la-Rivière en 1728. L'église de Boissy-la-Rivière possède encore de lui deux toiles signées et datées 1733, représentant saint Hilarion et saint Eloi (3).

était le fils de Pierre Voltigem, mort avant sa femme Marguerite Dolimier, décédée à Boissy-la-Rivière et inhumée dans l'église, le 9 février 1767, à l'âge de soixante-sept ans. L'acte porte la signature de C. de Voltigem, peut-être celle de Cantien (*Ibid.*, p. 117). Le curé Pierre quitta la paroisse en juillet 1790 (Ibid., p. 121).

Ni le dictionnaire de Siret, ni celui de Bellier de la Chavignerie ne font mention de l'un ou l'autre des Voltigem.

L'un d'eux porte un nom étampois, un nom qu'on ne trouve que dans le voisinage immédiat d'Etampes, celui de Cantien, popularisé par le martyr dont les reliques reçurent tant d'honneurs dans l'église Notre-Dame.

(1) Les fiches sont conservées à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

(2) En 1593, Josse de Voltigean, peintre, est cité dans plusieurs actes sur le registre de la paroisse d'Avon ; en 1598, il a un enfant dont le parrain est Ambroise Du Bois, peintre du roi. — En 1611, un Voltigeon, peintre, habite à Paris le quartier des artistes, rue de la Cerisaie n° 6, auprès de l'hôtel d'Etampes. — De nouveau à Avon, en 1620, Henri Voltigean, peintre du roi, a un fils ; en 1621, il est parrain ; en 1639, c'est encore lui probablement (Henry de Voltig'hen, peintre demeurant à Fontainebleau) qui fait un rapport pour la réception d'ouvrages de peinture décorative dans le château. Ici il me faut signaler une erreur dans les fiches. Henri Voltigean est déclaré décédé en 1687, tandis que, en 1671, le brevet d'entretien des bateaux est transmis à sa veuve, (*Arch. nat.*, *Secrétariat du roi*, O-15 fol. 323). — En 1700, après la mort d'un Voltigean, le roi donne la charge à sa veuve Marie-Anne Monot de Rinessiat (*Ibid.*, O-44, f° 26 v°).

(3) Bellier de la Chavignerie ne mentionne pas Fredou. Adolphe Siret, nous donne la date de 1752, et le présente comme portraitiste et peintre d'allégo-

Un reçu de Frédou conservé aux Archives nationales (K 505, n° 18) nous apprend que, en 1787, notre artiste, qualifié premier peintre de Monsieur, peignit un portrait de la reine en pied et en grand habit, destiné à M. de Nicolay, Premier Président de la Chambre des Comptes, et qu'il reçut pour cet ouvrage 3000 livres.

Cependant, il y eut un autre peintre du nom de Frédou. Jean-Victor, marié à Marie-Françoise de Ferrière, demeurait à Paris, rue du Four : le 4 avril 1765, on inhuma à Bois-Herpin sa petite fille Anne-Antoinette, morte en nourrice (1).

Divers. — La table topographique des artistes français dressée par Louis Auvray et publiée en supplément à la fin du *Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française*, par Bellier de la Chavignerie, cite plusieurs artistes de l'arrondissement d'Etampes sur lesquels il serait utile de recueillir et rassembler des renseignements.

Angerville : J. L. Vauzelle, peintre, 1776.

Bouray : C. H. Desmarquais, peintre, 1823.

Chalo-Saint-Mars : A. Hénin, peintre, 1793.

Etampes : A. G. Bizemont-Prunelle, peintre, 1752 (2).

---

ries ; il ajoute : " détails inconnus " (*Diction. histor. et raisonné des peintres de toutes les écoles*, Bruxelles, 1883).

Le catalogue des peintures du Musée national de Versailles, rédigé par Eud. Soulié, nous informe que Jean-Martial Frédou est né à Fontenay-le-Père (Seine-et-Oise) vers 1711, et qu'il est mort à Versailles en 1795. Ses œuvres exposées dans le château sont les suivantes : (n° 2136) *Combat de Leuze*, d'après Joseph Parrocel ; — (n° 3753) *Portrait de Louis XV*, copie exécutée en 1763 d'après L. M. Vanloo ; — (n° 3874) *Portrait de Don Philippe, duc de Parme*, d'après Nattier ; — (n° 3896) *Portrait de Louis XVIII, alors Comte de Provence* ; — (n° 4398) *Portrait de Louis-Joseph Xavier de France, duc de Bourgogne*, dessin aux trois crayons exécuté le 28 décembre 1760, en présence du roi, de la reine, du dauphin, de la dauphine, de Mme Adélaïde, de Mme Victoire, de Mme Sophie et de Mme Louise.

Le chanoine Chartraire, dans son *Inventaire du Trésor de la Cathédrale de Sens* (Sens-Paris, 1897, p. 97), l'appelle Frédou de la Bretonnière. Le Trésor de Sens possède en effet deux toiles de lui qui furent données au Chapitre par Louis XV, en 1773 (n°s 298 et 299), et qui sont les portraits de Louis, dauphin de France mort en 1765, et de Marie-Josèphe de Saxe, dauphine douairière, morte en 1767.

(1) Ch. Forteau, *Les registres paroiss. du cant. de Méréville*, p. 99.

(2) Pour les Bizemont on peut déjà se reporter à deux ouvrages : Max. Legrand et Léon Marquis. *Les trois Etats du Bailliage d'Etampes aux Etats généraux* (1789), Etampes 1892 ; et Gorneau, *Acte de foi et hommage rendu par le Vicomte de Bizemont au Seigneur de Courances, conférence des*

Comte A. de Bizemont, peintre, 1785.
A. J. Dufresne peintre, 1788.
C. H. Godin, peintre.

Une fiche de M. Léon de Laborde (1) signale l'entrée à l'Hôtel-Dieu de Paris, le 13 octobre 1636 (Reg. n° 7) du peintre Georges Leblanc, " natif de Genville vers Estampes, " qui mourut dans sa maladie. Ce Leblanc pouvait être un peintre des plus modestes.

Sociétés savantes de S.-et-O., à Etampes 1908, Etampes 1909. — L'ouvrage de MM. Legrand et Marquis contient des renseignements sur les Hénin.

1) *Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.*

VI

VITRAUX

Les plus anciennes églises d'Etampes eurent certainement des vitraux dès le XI[e] siècle. Entre 1112 et 1140, les gens du peuple, les bourgeois, firent les frais de la décoration d'un vitrail peint pour l'église de l'abbaye de Morigny (1) il va de soi qu'ils étaient coutumiers du fait en ce qui concerne leurs églises paroissiales d'Etampes.

Aussi vers le milieu du XII[e] siècle pour commémorer un miracle dont j'ai fait déjà le récit, ils agrandirent la partie de l'église qui en fut le théâtre et ornèrent la nouvelle fenêtre, plus grande que l'ancienne, d'un vitrail où étaient représentés la Vierge et les trois martyrs d'Etampes. Ce vitrail existait encore au XVII[e] siècle(2).

Etampes, ne l'oublions pas, était placé entre quatre grands centres d'influence, Chartres, Saint-Denis, Paris et Sens, et même faisait partie de l'évêché de cette dernière ville, tout en étant fort proche des trois autres. Or, si Paris a perdu les peintures sur verre qui eussent pu contribuer à sa renommée, Chartres, Sens et même

---

(1) Ern. Menault, Morigny, p. XIV ; L. Eug. Lefèvre, *Etampes et ses monuments aux* XI[e] *et* XII[e] s., p. 117-118.

(2) Voir ci-dessus, p. 32. Le texte, en réalité peu ancien puisqu'il date seulement de 1610, dit ceci : " Le peuple Etampois poussé de devotion fit croistre la vitre par laquelle entra la Sacrée Vierge et les Bienheureurs Martyrs et y firent peindre leurs sainctes images comme il se voit encore aujourd'hui. "

Il faut savoir que cet agrandissement de la " vitre " coïncide avec les grands travaux opérés dans toute la partie sud du chœur de l'église, travaux exécutés entre 1150 et 1170, selon moi ; avant la fin du siècle, la Maison-Dieu émigra hors l'église pour s'établir à côté, là où l'hôpital existe encore actuellement. Ce transfert eut lieu avant 1192 ou 1193, limite extrême, car l'acte de cette époque qui nous sert de point de repère montre que le fait était accompli mais sans indiquer depuis quand, et il a pu arriver dix ans plus tôt (Fleureau, *ouv. cité*, p. 414).

Saint-Denis se font gloire entre toutes les villes d'art de leurs verrières magnifiques.

Cependant, hormis les quelques vitraux de l'église Notre-Dame, on ne trouve plus à Etampes qu'un seul autre vitrail ancien, celui de l'église Saint-Basile. Aux yeux d'une personne mal informée, cette pénurie ne fait guère honneur à la générosité, au bon goût, et à la piété des Etampois des temps passés. Mais, je m'empresse de le dire, les bourgeois d'Etampes, qui ont toujours été riches, en dehors des heures de terribles crises que leur ville a traversées, n'ont pas manqué, — c'est certain, — de doter leurs églises de jolies verrières. La systématique destruction des reitres allemands huguenots en 1562 (1), ajoutée à quelques fureurs passagères de la Révolution doit être la principale cause de cette absence complète, autrement inconcevable, de vitraux peints dans les églises de Saint-Gilles, de Saint-Martin, et même de Saint-Basile où une seule verrière ne représente pas l'effort dont furent capables les paroissiens riches pendant les six siècles du Moyen âge et de la Renaissance. Et encore il faudrait tenir compte des acquisitions possibles survenues lors de la destruction d'autres églises comme celles de Saint-Pierre et de Sainte-Croix. Nous avons vu ci-dessus que Notre-Dame s'était ainsi enrichie de tableaux et de rétables. En résumé, parce qu'il n'y a rien actuellement, il ne faut pas s'imaginer qu'il n'y a jamais rien eu.

Du reste, si, pour les paroisses que je viens de citer, aucun document n'a encore été mis au jour pouvant nous éclairer sur leur condition passée, au point de vue vitraux, nous possédons du moins quelques renseignements fort intéressants sur les pertes de Notre-Dame et sur des vitraux du couvent des Cordeliers dont j'ai déja parlé (2). A propos de ces derniers, encore une fois Fleureau n'est

---

(1) Nous n'avons aucun texte mentionnant cette destruction, mais les faits sont là probants. Des vitraux historiés existaient en 1515 : ils ont disparu ; et cependant la Révolution a laissé subsister beaucoup d'objets religieux et notamment des vitraux. En outre nous pouvons tenir compte, de ce qu'il s'est passé dans les villes sur lesquelles les renseignements parvenus sont plus précis, notamment à Pithiviers qui est à une longueur d'étape d'Etampes : en 1562, les protestants maîtres de la ville, mirent l'église à sac, " rompirent les autels et ymaiges, même partye des cloches et *vitres*, vendirent le métail et *plomb* d'icelie, prirent les calices d'argent, chappes, chasubles et ornements, ensemble tous les papiers, tiltres et livres concernant tant les affaires de ladite ville que l'église les firent brusler " (*Archives de Montargis*, d'après H. Stein. *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*).

(2) Voir ci-dessus, p. 42.

pas assez explicite; il se contente de dire : « Et les peintures des vitres sont dignes d'admiration. On connaît aux armes qui y sont, ceux qui ont été les bien-facteurs. » Seulement six lignes plus haut, il dit que l'église a été rebâtie, après l'incendie mis par les Huguenots en 1567, « par les aumônes du roi Henry III, de plusieurs Princes et Seigneurs (1) », et cela, il faut l'avouer, donne fort à penser malgré l'état de décadence dans lequel l'art était alors entré.

Quant à l'église Notre-Dame, le compte de 1513-1515 y mentionne six verrières ainsi désignées :

1° *Verrière de la Transfiguration.* Elle fut endommagée " par ceux qui joust à la paulme sur iceulx appentils " (*Ouv. cité*, p. 100). Jean Lefèvre la descendit pour la remettre en plomb et remplacer plusieurs losanges ou autres morceaux de verre de couleur brisés (p. 105); le même la garnit d'un treillage en fil d'archal vendu par Cancien Dupré (p. 105-106). Cette verrière devait se trouver du côté du cloître. Je crois sans être sûr que les appentis en question sont ceux qui servaient au fossoyeur pour remiser le matériel des enterrements, " cercueurs et poilles " (manuscrit original, p. 76).

2° *Verrière de la Madeleine.* Jean Lefèvre l'a remise en plomb neuf, nettoyée et garnie de plusieurs losanges et autres pièces de couleur. Il fournit aussi " une petite forme blanche audessus " de cette verrière : il s'agit peut-être de la figure nue représentant l'âme de la sainte montant au ciel (p. 106).

3° *Verrière de saint Michel.* Réparée par Jean Lefèvre (p. 106).

4° *Verrière des tixiers.* Cette verrière donnée par les tisserands fut aussi réparée par le même artiste (p. 106).

5° *Verrière de saint Sébastien.* Réparée également par Jean Lefèvre, elle devait se trouver près d'un autel dédié au même saint (p. 106 et 107). Ce grand vitrail n'a rien de commun avec un petit panneau ancien qui subsiste dans la sacristie.

6° *Verrière de Maître Jean Huë.* Elle doit exister encore en partie et nous lui consacrerons une étude spéciale.

Les remises en plomb de plusieurs des vitraux cités indiquent qu'ils étaient déjà anciens au XVIe siècle. Mais il ne s'agit pas là d'une énumératiom complète. C'est le hasard des circonstances qui a fait citer ces divers vitraux imagés : il pouvait y en avoir d'autres. En tout cas il existait certainement des vitraux peints non imagés qui ne se trouvent pas avoir été désignés, faute d'un sujet. C'est le cas, semble-t-il de celui placé « au-dessus l'autel Sainct Estienne », dans le chœur (p. 106). En outre, depuis 1515, sur-

(1) *Ouv. cité*, p. 444-445.

vinrent des additions dont nous ignorons le nombre, mais certaines, puisque parmi elles quelques-unes subsistent.

A propos de vitraux peints non historiés, l'église en possède une douzaine posés au cours du XIXe siècle, qui sont bien dessinés et de ton fort agréable, mais auxquels on pourrait seulement reprocher de n'être pas d'une exactitude plus rigoureuse quant à l'époque qu'ils prétendent imiter. Dans ce lot de vitraux sont compris ceux des quatre roses percées dans les murs nord et sud du transept, et que pour ma part, je trouve particulièrement beaux : je me demande même si les deux vitraux du côté nord ne sont pas anciens et n'ont pas inspiré les autres ; les roses sont trop élevées pour permettre à ma modeste compétence de se convaincre.

Ce qu'il y a aujourd'hui de moins important parmi les œuvres anciennes, ce sont trois petits panneaux en grisaille distribués dans un vitrail de la sacristie actuelle, autrefois la chapelle du Sépulcre. Il eût été intéressant de pouvoir attribuer l'un d'eux à Jean Lefèvre dont nous ne pouvons d'aucune façon apprécier le talent, car ces panneaux sont du XVIe siècle et à peu près de la même époque, mais le Compte de fabrique n'en dit rien. Deux de ces panneaux représentent des évêques, en pied, dans des paysages ; le troisième plus fin et plus beau de couleur, figure un saint Sébastien.

Au chevet du chœur, la fenêtre supérieure est occupée par un grand vitrail que je crois du XVIIe siècle. Spécimen d'un art déplorable, il représente l'Assomption de la Vierge à qui l'église est dédiée. Tous les personnages se détachent sur le fond bleu du ciel. Cinq apôtres seulement, entourant le tombeau vide, assistent au miracle (1).

Le Vitrail du Baptême du Christ ou la Verrière de maitre Jean Hue (2). — Ce vitrail occupe une des deux grandes fenêtres du double croisillon sud, fenêtre romane à plein cintre du XIIe siècle.

Il est divisé en deux parties dont les deux époques différentes sont bien accentuées par une complète dissemblance de style, et représentent d'ailleurs deux scènes distinctes.

Le registre supérieur est de beaucoup le plus intéressant. Il est du XVe siècle, et figure le *Baptême du Christ* ; le registre inférieur,

---

(1) Dans un relevé d'architecture exécuté par Lainé en 1851, et conservé aux archives des Monuments historiques, on voit, tenant la place de ce sujet, une Vierge portant l'Enfant sur le bras droit. Ce doit être une fantaisie d'artiste.

(2) Résumé d'une étude plus complète prête à paraître.

déjà d'un art décadent et en outre fort mal restauré au XIXe siècle, représente une *Adoration de l'Enfant* peinte en 1571.

Au centre du premier tableau se tiennent debout Jésus et Jean-Baptiste, de grandeur naturelle, semble-t-il ; Jésus est à gauche, tourné de trois-quarts vers la droite. Il n'est pas nimbé, mais quelques rayons jaune d'or émanent de son chef ; il est drapé dans un grand manteau bleu et il croise les bras sur sa poitrine ; ses pieds trempent dans le Jourdain. En face de lui, Jean-Baptiste lève le bras droit très ostensiblement avec la main chargée d'une écuelle, et verse de l'eau sur la tête de Jésus. Dans son bras gauche il porte un tout petit agneau qui est son emblême.

Au-dessus de la tête de Jésus, vole la colombe figurant le Saint-Esprit, à côté d'un grand phylactère portant ces mots : " HIC EST FILIUS MEUS DILE (CTUS) ", que selon l'Évangile Dieu prononça quand Jésus venait d'être baptisé. Du reste Dieu le Père apparaît au-dessus, à droite, avec sa grande barbe blanche et le globe dans sa main gauche.

Une particularité excessivement remarquable du vitrail, c'est que le Christ est habillé. Elle va à l'encontre du premier principe chrétien qui voulait que le baptême s'accomplît par immersion, et contre la tradition iconographique qui pendant fort longtemps représenta Jésus complètement nu.

Sur les berges du fleuve, se tiennent quatre personnages en costumes du temps. A droite c'est un homme âgé, à mine bourgeoise, et derrière lui, une femme ; à gauche deux jeunes gens ; je reviendrai sur ces personnages qui momentanément peuvent être classés comme donateurs.

Le paysage est indiqué très sommairement par un coin du fleuve qui coule en travers, quelques plantes garnissant la berge et deux ou trois petits arbres verts. Tout le reste du fond est décoré richement d'arabesques tracées en noir sur un fond rouge superbe, inspirées probablement de quelque tissu de tenture, et que l'on est d'ailleurs convenu d'appeler *damas*.

Le tout est sous une grande arcature, ou, autrement dit, encadré dans une sorte d'enfeu supporté par des colonnes à chapiteaux et d'une architecture flamboyante très soignée. Trois niches sont occupées par des statuettes de saints que je n'ai pu identifier.

Peu de verrières subsistent représentant le Baptême du Christ dans des dimensions équivalentes à celles du vitrail d'Etampes. J'en connais des exemples dans la cathédrale de Châlons-sur-Marne et dans l'église Saint-Etienne de Beauvais, mais ce sont des œuvres sensiblement moins anciennes, puisque du XVIe siècle.

La verrière d'Etampes est en effet de la seconde moitié du XVe

siècle, et celles du même temps sont devenues rares. La région de Paris en possède peu. A Paris même, où il n'existe plus un seul vitrail du xive siècle, ni non plus des siècles antérieurs, il y a un lot de verrières du xve siècle, toutes réunies dans l'église Saint-Séverin, quelques-unes provenant de Saint-Germain des-Prés ; mais elles ont été presque refaites, et de toutes façons, elles sont loin d'avoir la dimension, la magnifique couleur, et l'intérêt de composition que la nôtre possède. Celle-ci a le mérite d'avoir subi peu de réparations : elles sont surtout visibles mais sans grand dommage dans les eaux du Jourdain.

Le fait que la verrière est de la deuxième moitié du xve siècle, avec d'autres particularités, m'a engagé à croire qu'elle se confond avec celle désignée dans le compte de fabrique de 1515 « la verrière de maître Jean Huë ». Parmi les verrières qu'il nous a révélées, quatre sont désignées par le sujet qu'elles représentent et s'écartent d'elles-mêmes. Deux portent le nom de donateurs, les *Tixiers* ou tisserands, et maître Jean Huë. La verrière en question ne rappelle en rien les tisserands, tandis qu'au contraire elle est consacrée à un épisode de la vie de Jean-Baptiste qui pouvait fort bien être le patron de Jean Huë. Or celui-ci est mort après 1482, et c'est en 1477 qu'il fonda un salut par personnages ; les dates correspondent bien avec l'âge présumé du vitrail.

Si donc Jean Huë fut le donateur de la verrière, on pensera qu'il figure en portrait parmi les quatre personnages dont j'ai déjà parlé. Pas du tout ; j'imagine que ceux-ci représentent seulement des membres de la famille du donateur et à l'exclusion du donateur lui-même, car ils sont tout à fait mesquinement réduits et placés fort en arrière Mais si Jean Huë n'apparaît pas dans cette partie du vitrail, c'est parce qu'il était peint avec considérablement plus d'honneur dans le registre inférieur, comme on va voir.

Celui-ci est daté deux fois très lisiblement 1571, dans des cartouches, sur une sorte d'architrave posée sur des colonnes à chapiteaux et qui fait cadre au tableau. Celui-ci représente une *Adoration de l'Enfant Jésus* par la Vierge, saint Joseph, et un troisième personnage, très mal caractérisé, qui porte des cheveux longs de patriarche et qui est vêtu comme l'époux de la Vierge.

L'Enfant est étendu tout nu sur des langes, au premier plan ; un âne et un bœuf de taille minuscule soufflent sur lui leur haleine pour le réchauffer, selon le récit des Evangiles apocryphes. Ce détail est celui qui rappelle le mieux le Moyen âge, et même d'une manière qui se trouve déplacée dans ce tableau modernisé.

La scène se déploie non dans une pauvre étable, mais dans un palais de style Renaissance qu'on est obligé de deviner en ruine.

L'artiste a surtout visé à faire un cadre à son tableau, à bien le séparer de celui qui le dominait, et pour cela il a dessiné le motif d'architecture qui lui était habituel dans toutes les circonstances.

Le choix du sujet avait été choisi intentionnellement, avec beaucoup d'à-propos, en même temps que le *Baptême du Christ*. En effet ces épisodes étaient célébrés par l'Eglise le même jour, à l'Epiphanie (1). Cette préoccupation me paraît plus concevable en 1471 qu'en 1571, et je pense en somme que, au xve siècle, on avait d'un seul coup historié la fenêtre tout entière, qui fut partiellement détruite par les Protestants en 1562. Ceux-ci épargnèrent la scène du *Baptême du Christ*, parce qu'eux-mêmes préconisaient l'acte du baptême ; peut-être épargnèrent-ils aussi le petit Jésus, mais ils massacrèrent le reste. C'est du moins ce qu'il est permis de supposer en présence de ce que nous voyons aujourd'hui. Je suppose donc aussi que, au xve siècle, le registre inférieur représentait l'Adoration de l'Enfant comme aujourd'hui, et c'est là que selon toute vraisemblance figurait le portrait du donateur maître Jean Huë, à la place de ce personnage énigmatique, avec une mine insolite de patriarche, qui n'est ni roi-mage ou berger, ni ecclésiastique ou bourgeois. La restitution de 1571 et une restauration du xixe siècle sont cause de cette défiguration complète de l'ancien doyen de Sorbonne. La hâte avec laquelle on a rétabli la partie détruite, quand les Huguenots étaient encore menaçants, témoigne de l'ardeur des héritiers de Jean Huë qui occupaient encore une belle situation dans la ville et qui seuls avaient intérêt à montrer un tel empressement (2).

Pour conclure, je ne crois pas téméraire d'attribuer à la générosité de Jean Huë le vitrail du Baptême du Christ, et à sa volonté curieusement réformatrice l'habillement exceptionnel du Christ.

Le Vitrail des Sibylles. — Cette magnifique verrière, appréciée depuis longtemps et sur laquelle j'ai moi-même publié une étude contenant sa description complète (3), orne une des grandes fenêtres romanes du bas-côté nord du chœur, et fait presque face au vitrail du Baptême.

C'est une œuvre à la fois élégante et riche, due à un artiste de premier ordre dont malheureusement le nom ne nous est pas con-

---

(1) Emile Mâle, *L'art religieux du* xiiie *siècle en France*, 1902, p. 215.

(2) Sur Jean Huë et sa famille, voir ci-dessus, p. 19.

(3) *Les inscriptions prophétiques dans le vitrail des Sibylles de l'église Notre-Dame d'Etampes*, *Revue de l'art chrétien*, 1910.

nu. Il semble qu'il existe une parenté entre elle et des vitraux non moins célèbres de Sens et de Fleurigny qui justement ont trait à la glorification d'une légende sibylline.

En outre, notre vitrail est du temps où Anne de Pisseleu et Diane de Poitiers furent en succession rapide dames de l'Etampois nouvellement érigé au rang de duché. La beauté rare du vitrail nous engage fort à supposer qu'il est un présent de l'une de ces dames fameuses.

Il fut réparé entièrement en 1873, mais je pense que cette restauration n'a pas augmenté le désastre du temps et qu'on s'est contenté de faire le strict nécessaire. Il est en somme assez bien conservé. Seule toute la partie inférieure est moderne. Il est fort à craindre qu'une mutilation voulue et complète, accomplie par exemple au temps de la Révolution, n'ait fait disparaître soit des armoiries, soit une inscription importante, voire même de précieux portraits qui nous eussent complètement renseignés (1). Mais enfin le sujet principal a été épargné et c'est une œuvre d'art de haute valeur, en même temps qu'un curieux document d'iconographie chrétienne.

La Verrière de L'Église Saint-Basile : Elle est là pour attester que l'église Notre-Dame n'avait pas un monopole exclusif des belles peintures sur verre.

La fenêtre que le vitrail bouche agréablement est immense ; elle occupe tout le mur du fond de l'église. Elle est garnie de meneaux flamboyants et elle a vraisemblablement remplacé une beaucoup plus étroite baie romane, peu avant la consécration tardive de l'église, en 1495, par l'archevêque de Sens, Tristan de Salazar (2).

Comme pour le présumé vitrail de Maître Jean Huë, il faut diviser l'étude de celui-ci en deux parties, correspondant à deux époques différentes, parceque selon toutes les apparences, il a subi comme l'autre une grosse mutilation que l'on a voulu ensuite réparer.

Dans le panneau de droite, qui forme un sujet séparé, on a

---

(1) Il existe parmi les dessins du Louvre un projet, qu'une note ancienne attribue à Jean Cousin, pour un vitrail qui fut placé aux Célestins de Paris et depuis brisé. Or ce vitrail, comme celui d'Etampes, était divisé en deux registres : celui du bas, beaucoup plus petit que l'autre contenait les portraits de deux donateurs séparés par leurs armoiries placées au centre. — Le vitrail d'Etampes offre des dessins absolument remarquables d'étoffes : ce sont les riches tissus des robes des sibylles. A ce propos les curieux liront avec plaisir l'article publié récemment par le Dr V. Nodet, dans le *Bulletin de la Sté des Antiquaires de France* (1911, p. 189).

(2) Voir ci-dessus, (p. 16)

représenté saint Basile, patron de la paroisse, dans son costume d'évêque. Il est debout, bénissant un homme à genoux devant lui. Son nom est à ses pieds dans un cartouche, en caractères romains; et comme il est abrité sous un dais et monté sur un soubassement, l'un et l'autre de style Renaissance, nous connaissons ainsi avec certitude l'époque du vitrail (1).

Le sujet principal occupe les trois autres panneaux de gauche mais dans leur partie supérieure seulement, à cause de la mutilation présumée : c'est un *Calvaire*, représenté avec ampleur à l'aide de personnages qui me paraissent pour le moins de grandeur naturelle. Le Christ est sur la croix entre les deux larrons; au-dessus de lui la Colombe du Saint-Esprit, près du Soleil, de la Lune et de plusieurs étoiles. Autour des croix, avec des dimensions différentes selon qu'on a voulu les représenter proches ou éloignés, on voit deux soldats romains à cheval ; à gauche deux grands personnages, dont un était à cheval n'ont plus que leur buste. Cette particularité nous prouve bien que le tableau est coupé, et que dans la partie inférieure figurèrent jadis la Vierge, la Madeleine, S. Jean et tous les autres acteurs habituels de la scène de la Crucifixion. Le soin avec lequel on a peint de simples soldats dans les fonds. est un sûr garant que, au premier plan, des personnages plus esssentiels ne manquaient pas. La destruction de ceux-ci est cause que les grands effets de couleur manquent : on remarque cependant les tons jaunes autour de la croix qui se détachent sur le joli bleu du ciel.

Dans les petits panneaux occasionnés par le remplage de la partie supérieure, l'artiste à trouvé place pour la scène du Jardin des Oliviers. Un ou plusieurs personnages, selon les cas, occupent chaque panneau. Le Christ agenouillé est tout seul dans l'un; au-dessus, dans un autre panneau, un ange lui apporte sa croix. Au-dessous, séparés par des meneaux, des Apôtres dormant. A droite, au milieu d'un paysage très soigné, deux personnages dessinés petits parce qu'ils doivent être éloignés, figurent, je crois, Judas conduisant un soldat romain à la recherche de Jésus.

Toutes les parties que je viens de décrire me paraissent être exactement du même temps que le panneau de saint Basile, c'est-à-dire de la pleine époque Renaissance, entre 1530 et 1550. Les fort jolis tons bleus du ciel sont les mêmes partout.

La différence de style est très sensible entre la partie de la verrière

---

(1) Toute la décoration de ce panneau est d'une technique et d'un style qui, me semble-t-il, permettent de le rapprocher des verrières qui ornent la grande absidiale de gauche, dans la cathédrale de Sens.

que je viens de décrire, et la partie inférieure, qui comme je l'ai dit, a dû remplacer, après 1562, disons entre 1570 et 1600, l'œuvre ancienne trop endommagée pour permettre une simple restauration. Les artistes de cette réfection n'ont pas voulu entreprendre de rétablir la scène telle qu'elle existait primitivement, soit que les sommes payées ne fussent pas suffisantes, soit qu'ils aient dédaigné de refaire une composition passée de mode, pleine de personnages qui, avec leurs idées nouvelles, devaient leur sembler un peu ridicules. Quoi qu'il en soit, on constate qu'ils prirent franchement le parti de traiter un autre sujet, d'ailleurs non sans lien avec celui traité au-dessus. Ils choisirent le *Portement de la croix*. Jésus grimpe péniblement la montagne en fléchissant sous le poids de son lourd fardeau. Fort peu de personnages sont autour de lui (1), et le sol traité dans une tonalité grise tient une place énorme qui augmente encore l'aspect monotone et désolé du paysage. Les quelques notes colorées vivement qui sont jetées par ci par là, — du bleu foncé dans le manteau de la Vierge, la tunique jaune du Christ, avec une pointe de rouge à côté, le caleçon vert d'un bourreau, quelques brins d'herbe dans le bas, — ne font que contrarier l'unité sans atténuer l'impression fâcheuse de l'ensemble (2).

Ce désespérant tableau accroît notre regret causé par la destruction d'une partie du vitrail primitif. Il est évident que le fragment manquant était un des plus importants ; il était placé en bas, plus proche du spectateur ; il fourmillait de personnages ; il avait été composé, dessiné et peint avec le plus grand soin. L'important fragment sauvé fournit la preuve certaine de tout cela, et sans aucun doute, cette très grande verrière, consacrée presque à un seul sujet qui depuis le XVe siècle était traité très abondamment (3) constituait une œuvre magnifique. Cependant, la mutilation, si importante et grave qu'elle soit, ne doit pas nous faire dédaigner ce qui reste et tous les soins doivent être pris pour sa conservation (4).

---

(1) Au contraire les personnages abondent dans le vitrail de Saint-Germain d'Argentan (Orne) qui représente la même scène, mais qui date de 1499.

(2) Un vitrail du même genre, avec les mêmes tons gris et représentant un Calvaire, existe à Limours (S.-et-O.).

(3) Un vitrail du XVIe siècle, à Dreux représente aussi une Crucifixion ; de même à Germigny (Yonne), partiellement détruit.

(4) Un Calvaire du même temps est sculpté en haut-relief dans la dernière chapelle à droite du bas-côté sud. On se souvient aussi que le même sujet était traité dans le panneau de bois volé en 1910, dans l'église Saint-Basile, mais qui provenait d'un don fait en 1869 (*Bulletin de la Commission des Ant. de S.-et-O.* 1910-1911).

Avant de terminer cette note qui clôt nos études sur les vitraux anciens d'Etampes, je ferai remarquer que tous ceux dont l'origine est antérieure à 1562 s'ils ont échappé à une destruction complète, n'ont pas moins été mutilés gravement dans les parties inférieures qu'il était le plus facile d'atteindre. Il en était ainsi même dans le vitrail des Sibylles, mais la mutilation de ce dernier, qui fit vraisemblablement disparaître, et seulement cela, des armoiries et des portraits de donateurs, doit plutôt être imputé à la Révolution, surtout si ces souvenirs touchaient à des princes, ce qui est possible (1). En outre, j'ai dit qu'une présomption imputait le don du vitrail à Anne de Pisseleu : or justement celle-ci fut une des plus ardentes, une des plus ouvertement déclarées propagandistes de la religion réformée ; son portrait, s'il fut là, aurait été sacré pour les Calvinistes (2).

J'ajoute que M. Maxime Legrand a signalé des fragments de vitraux du XVIe siècle dans l'église de Villeneuve-sur-Auvers, qui est dans l'arrondissement, et un grand vitrail bien conservé du XVIIe siècle avec donateurs, et fragments plus anciens à la partie supérieure, à Lardy (3).

Enfin on a rapporté, d'après Favin, que dans l'église de Chalo-Saint-Mars, il a existé un vitrail portant les armes de ce village « à sçavoir un chat et un loup, pour les représenter en rébus de Picardie (4) ».

---

(1) En 1804, (an XII), on a fait un devis estimatif pour des réparations générales dans les églises, et il est question des fenêtres de Notre-Dame. Comment croire en effet qu'il n'y eut pas quelques carreaux de cassés ? Les détails suivants qui concernent l'église Notre-Dame seule sont très édifiants :

« Plus sera fait à neuf vingt-deux panneaux de verre posés en plomb à placer en plusieurs vitraux aux endroits reconnus les plus mauvais. . . 121 livres

« Plus sera fait la réparation de onze panneaux de verre en différents vitraux 1 l. 10 s. pièce . . . . 16 l. 10 s

« Plus et enfin sera posé en différents vitraux six cent cinquante pièces de verre 3 sols pièce . . . . 97 l. 10 s

(Archives municipales).

(2) Il serait aussi intéressant de déterminer en quoi les sujets des objets d'art ont pu exciter ou au contraire apaiser l'esprit destructif des Protestants. Il faut constater qu'à Etampes ils ont épargné les Sibylles, le Baptême du Christ, une image de saint Basile et une partie de Crucifixion.

(3) *Etampes pittoresque, Arrondissement*, t. II, p. 907 et 1128.

(4) *Histoire de Navarre*, 1612, lib. 18. — Chalo-Saint-Mars, canton d'Etampes.

ADDENDA

Page 32. — Le porche auquel il est fait allusion ici pouvait être une simple construction en bois placé devant un portail donnant accès directement dans le grabatoire et l'ancien bas-côté transformé depuis.

Page 152. — M. Eugène Thoison a plusieurs fois cité les Voltigean. Dans un cas, l'un se révèle peintre de tableau, car il en termine un qui avait été seulement commencé par Vernansal, (*Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XXV, p. 113, et t. XXII, p. 169).

M. Félix Herbet a également publié des notes sur Th. de Voltigem (*Extraits d'actes et notes concernant des artistes de Fontainebleau*, 2e série, Fontainebleau, 1904, in 8°).

TABLE DES MATIÈRES

VERSAILLES. — IMPRIMERIES CERF, 59, RUE DUPLESSIS.

Extrait du Bulletin de la Commission départementale des Antiquités de Seine-et-Oise.

LE PORTAIL ROYAL D'ÉTAMPES

ET

LA DOCTRINE DE SAINT IRÉNÉE
SUR LA RÉDEMPTION

(IIe et XIIe siècles)

PAR

L. Eug. LEFÈVRE

Dessin de M. MAYEUX



PARIS
ALPHONSE PICARD & FILS ÉDITEURS
Libraires des Archives nationales et de la Société de l'Ecole des Chartes
RUE BONAPARTE. 82

1915

LE PORTAIL ROYAL D'ÉTAMPES

ET

LA DOCTRINE DE SAINT IRÉNÉE
SUR LA RÉDEMPTION



Le Portail royal d'Etampes.

Phot. L. E. Lefèvre.

Extrait du Bulletin de la Commission départementale des Antiquités de Seine-et-Oise.

LE PORTAIL ROYAL D'ÉTAMPES

ET

LA DOCTRINE DE SAINT IRÉNÉE
SUR LA RÉDEMPTION

(IIe et XIIe siècles)

PAR

L. Eug. LEFÈVRE

Dessin de M. MAYEUX



PARIS
ALPHONSE PICARD & FILS, ÉDITEURS
Libraires des Archives nationales et de la Société de l'Ecole des Chartes
RUE BONAPARTE, 82

1915

LE PORTAIL ROYAL D'ÉTAMPES ET LA DOCTRINE DE SAINT IRÉNÉE SUR LA RÉDEMPTION

(IIe et XIIe siècles)

Dans une série d'études que j'ai publiées depuis une dizaine d'années sur le grand portail méridional à statues-colonnes de l'église Notre-Dame, à Etampes, et notamment dans une communication faite en 1886, à la Conférence de Rambouillet, j'ai expliqué, en fournissant de nombreuses preuves, que le sujet principal de ce portail ne pouvait pas être une Ascension, comme on le prétendait (1).

La scène du tympan et des voussures, — qui, entre parenthèses, fut systématiquement mutilée par les protestants allemands en 1562, — est, de toute évidence, apocalyptique. On voit, d'après le texte du Livre de saint Jean, comment, en cette occurrence, Jésus représenté *debout* symbolise l'Agneau de l'Apocalypse toujours spécifié étant *debout*, comme dans le Livre l'Agneau lui-même symbolise Jésus. En somme, avec plus de logique, Jésus a été représenté à Etampes sous son aspect historique, au lieu d'être figuré par un agneau, cas qui se présente à l'infini dans toutes les manifestations de l'art au moyen âge.

---

(1) *Le Portail royal d'Etampes* (Étampes, 1906) ; — *Ibid.* (2e édition, Paris, 1908). Je signale les deux éditions parce que, dans la première, beaucoup moins complète, on trouve pourtant une étude, qui manque dans la seconde, sur une scène des chapiteaux le *Bain de l'Enfant*, d'après les Évangiles apocryphes — *Le portail d'Etampes et les fausses scènes d'Ascension du* XIIe *siècle. Conférence des Soc. savantes de Seine-et-Oise*, à Rambouillet (Versailles, 1907 ; — *Le symbolisme du portail méridional de la cathédrale de Chartres* (*Revue de l'Art Chrétien*, 1907 ; — *Le tympan de Cahors* (*Revue de l'Art chrétien*, 1907).

Jésus-homme ou Jésus-agneau ne sont qu'un seul et même personnage.

J'ai raconté comment saint Bernard, en parlant du Fils de l'Homme, justement vers l'époque de l'érection du portail d'Etampes qu'il a du reste connu, avait posé catégoriquement un principe établissant avec précision l'importante différence symbolique de Jésus quand il est représenté en *Majesté*, c'est-à-dire *assis* sur le Trône, et quand il est figuré *debout :* « Ou il est assis pour juger, ou il est debout pour nous aider (*sive ut absolutior veritas fit*, *aut sedet judicans*, *aut stat adjuvans*).

Cette hautaine déclaration de l'abbé de Clairvaux termine une longue et curieuse phrase de polémique que j'ai déjà citée tout entière. Il apparaît, en effet, qu'une controverse s'était élevée entre les écolâtres de son temps, à savoir si le Christ devait être représenté *debout* ou *assis* Elle naquit, — c'est évident, — quand il fallut choisir le mode des images destinées aux nouveaux portails qui surgissaient alors ou que l'on ambitionnait de faire surgir au front des églises et des cathédrales de l'Ile-de-France, à Etampes, Chartres, Saint-Denis, Provins, Saint-Loup de Naud, Corbeil et Paris.

Les critiques bénédictins du XVIII[e] siècle ont raillé cette futile discussion, n'ayant pas compris qu'elle avait été suscitée par les scrupules d'un art presque entièrement nouveau et demandant à s'épanouir. Elle est, pour nous, d'un vif intérêt, puisqu'il s'y mêle toutes les hésitations, toutes les aspirations de la sculpture monumentale française à sa naissance. Les éléments de cette polémique connus de nous sont malheureusement bien rares ; ils suffisent cependant pour nous assurer, — et le contraire eût été vraiment surprenant, — qu'une extraordinaire éclosion d'œuvres d'art entraînant les plus complexes questions dogmatiques, n'avait pas laissé indifférents les théologiens.

Ainsi donc, dans la littérature scolastique du XII[e] siècle, on reconnaît une signification symbolique claire et précise à la position de Jésus *debout*. J'ai prétendu que ce symbole n'était pas resté confiné dans la littérature : cela va de soi, si l'on admet avec moi que c'est l'érection accomplie de quelques portails et l'érection prévue de beaucoup d'autres qui a engendré la question discutée. Non, au peuple tremblant on n'a pas uniquement offert l'image du Christ juge, sévère, terrible inexorable. Au contraire, on lui a très souvent présenté le Christ secourable, *adjuvans*, de différentes façons, tantôt sous l'aspect d'un agneau, tantôt sur la croix, et plus rarement avec la simplicité si remarquable dans le portail d'Etampes. Celui-ci, en effet, est un des exemples les plus purs de cette donnée iconographique tombée dans l'oubli et qui était com-

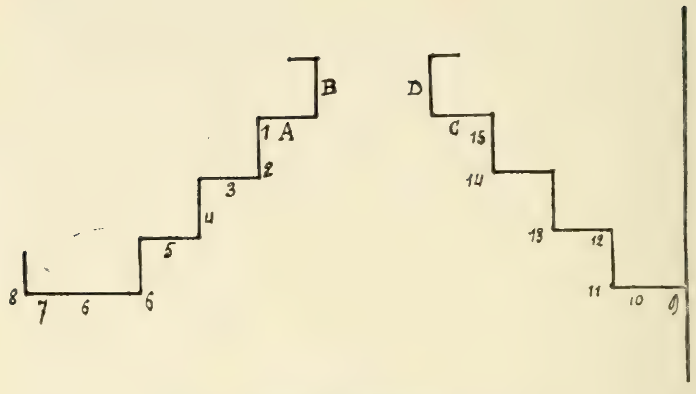
plètement insoupçonnée des spécialistes, il y a douze ans, malgré qu'elle semble avoir été reconnue d'un vieux maître, le comte de Bastard, au milieu du XIXe siècle. Le Christ, dans la gloire de son premier Avènement, apparaît ici véritablement comme le *Sauveur*, comme le *Rédempteur*. A mon avis, tout l'ensemble du portail d'Etampes constitue une grande image symbolique de la Rédemption. Je l'ai dit, mais j'en ai découvert une nouvelle preuve dont on va voir l'importance. Je résume ici la communication que j'ai faite à la Société des Antiquaires de France dans la séance mémorable du 23 septembre 1914.

*
* *

A la hauteur des chapiteaux des colonnes et colonnettes, et se confondant avec eux, un grand bandeau sculpté décore chaque pied-droit du portail. L'ornementation en est presque entièrement consacrée à des scènes de la vie de Jésus, huit scènes pour l'*Enfance* (*Annonciation*, *Visitation*, *Joseph rassuré par l'Ange*, *la Nativité*, *le Bain*, etc.), et quatre scènes pour la *Passion* (*Entrée à Jérusalem*, *la Cène*, *les Femmes au Tombeau*, *Apparition de Jésus à Madeleine*). Bon nombre de ces scènes sont remarquables au point de vue iconographique. L'influence des Evangiles apocryphes y est marquée. Dans l'*Adoration des Mages*, ceux-ci sont au nombre de cinq et vêtus de tuniques courtes comme des roturiers ; ils ne sont pas non plus accompagnés de chevaux : ce sont là des preuves sûres de l'antériorité du portail d'Etampes sur celui de Chartres. Dans la *Visite des Femmes au Tombeau*, le tombeau est fermé par son couvercle, ce qui est un cas exceptionnel. Enfin, autre circonstance particulièrement digne d'être notée ici :

La scène de l'apparition de Jésus à Madeleine se rattache symboliquement à la Rédemption et du même coup au sujet principal du portail ; d'après la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, Jésus se montra à Madeleine avant toute autre personne pour cinq raisons principales, parmi lesquelles celle-ci : le Christ a voulu montrer qu'il était mort pour les pécheurs. C'était évidemment bien l'idée des commettants du portail d'Etampes, mais idée discutée à l'époque avec beaucoup d'autres, notamment par Abélard.

Mais ce n'est pas tout : les deux extrémités des bandeaux les plus proches du linteau, de chaque côté de la porte, représentent quatre scènes sans rapport apparent avec les premières. Elles forment, en effet, une petite série tout à fait à part, à laquelle on atta-



Portail d'Etampes
Schéma indiquant l'emplacement des scènes sculptées dans les chapiteaux.

A Première tentation de Jésus ; — B Deuxième tentation de Jésus ; — C Tentation d'Adam et d'Eve ; — D Adam et Eve chassés du Paradis ; — 1 Annonciation ; 2 Visitation — 3 Joseph rassuré par l'Ange ; — 4 Le bain de l'Enfant ; — 5 Nativité ; — 6 Adoration des Mages ; — 7 Massacre des Innocents ; — 8 Assemblée des [illegible], des prêtres devant Hérode ; — 9 Scène inconnue cachée par un mur ancien ; — 10 et 11 Entrée de Jésus à Jérusalem ; — 12 Jérusalem s'apprête à recevoir Jésus ; — 13 La Cène ; — 14 Les Saintes Femmes au Tombeau ; — 15 Apparition de Jésus à Madeleine.

chait une haute importance puisqu'on l'a rapprochée du tympan autant qu'on l'a pu.

A la gauche de l'observateur, on voit les scènes des deux premières Tentations du Christ : la *Tentation au désert avec les pains*, et *Jésus transporté sur le Temple*. En face, à droite, sont sculptées les scènes de la *Tentation d'Adam et d'Eve*, et de leur *Sortie du Paradis terrestre*.

Je ne vois pas la nécessité de m'appesantir ici sur la manière dont ces scènes sont traitées. Je ferai seulement deux remarques importantes : 1° le Temple sur lequel Jésus est transporté est figuré d'une manière barbare exactement comme sur les monnaies du XIIe siècle, et il est surmonté d'une croix ; — 2° dans la Tentation d'Adam et d'Eve, Adam cueille lui-même le fruit qu'il va manger ; c'est contraire au récit de la Bible et à la tradition iconographique. Je dirai tout à l'heure les explications qu'on peut fournir de ces bizarreries.

Un illustre évêque de Mende au XIIIe siècle, Guillaume Durand,

auteur du *Rational des divins offices*, est toujours utile à consulter, quand il s'agit d'Etampes ou de Chartres, parce qu'il fut chanoine dans cette dernière ville. Or, il a parlé des Tentations de Jésus à propos du premier dimanche de Carême, mais il se contente de les donner en exemple : « Par le Carême bien observé et par une vraie pénitence, l'homme parvient spirituellement au banquet de l'Agneau. C'est pourquoi l'Apocalypse dit : « Bienheureux est celui qui a été invité au festin des noces de l'Agneau ». (Lib. VI, c. XXXII).

Avec satisfaction j'avais naguère découvert dans ces lignes le rapport que Guillaume Durand établissait ainsi entre le sujet du tympan d'Etampes, tel que je le comprenais, et les deux particulières scènes du bandeau. Toutefois j'aspirais à un éclaircissement plus complet, plus net, plus définitif.

Quant aux deux scènes opposées concernant Adam et Eve, on conçoit aisément que nos deux ancêtres, ayant commis le péché, furent les causes déterminantes de la Rédemption : sans leur péché, qui fut la perte de l'Humanité tout entière, pas de Rédemption nécessaire. Fallait-il se contenter de cette explication et estimer qu'on avait juxtaposé les scènes de gauche avec celles de droite simplement pour illustrer le principe que « l'Ancien Testament est le Nouveau couvert d'un voile, et réciproquement ». Le cas d'Etampes, peut-être unique, me paraissait exceptionnel à tous autres points de vue, et je présumais l'existence d'un symbole encore mystérieux qu'il fallait découvrir. J'ajoute que M. Emile Bertaux, aujourd'hui conservateur du Musée Jacquemart-André, a publié un curieux ensemble d'images se trouvant dans un portail du XIIe siècle, à Barletta (Italie méridionale), non sans analogie avec celles d'Etampes, et pour lesquelles il a prononcé, sans autre explication, le mot « Rédemption ».

Enfin, je fus éclairé, en 1911, quand parut un ouvrage important de M. Jean Rivière, intitulé *La Doctrine de saint Irénée sur le rôle du Démon dans la Rédemption*. Nos quatre images étampoises se rattachent, en effet, intimement à la doctrine de l'évêque de Lyon, un des Pères de l'Eglise grecque qui mourut en 202 ou 208. Je vais rapidement résumer la curieuse doctrine qui se complique de ce qu'on a appelé « *les droits du démon* ».

Avec la mentalité antique quant aux droits de tout individu, qui, je crois, nous a conduit à la féodalité, Irénée reconnaissait au démon le droit d'être traité avec certains égards. En voulant devenir l'égal de Dieu, en corrompant l'Homme et la Femme pour en faire ses créatures, et ainsi les arrachant à son Maître, Satan avait causé du désordre dans le Monde, désordre que Dieu ne pouvait tolérer. Il fallait donc vaincre Satan et ne le faire que suivant les règles de

la justice, comme il convenait au Tout-Puissant. Or, l'adversaire de Satan étant un homme, un homme seul pouvait le vaincre suivant l'idée de justice. Donc, décidé à vaincre Satan, Dieu devait pour cela se faire homme : le premier acte de la Rédemption est la naissance du Sauveur.

Celui-ci, tenant, selon l'expression consacrée, à « *récapituler* » en sa personne le premier Adam, voulut compenser par son obéissance le crime de désobéissance qui avait été commis. Un acte important de la Rédemption fut donc la triple tentation de Jésus, suivie de son triomphe, qui fait une saisissante opposition à la tentation et à la chute d'Adam. Ainsi Jésus a « *compensé* » par son obéissance réparatrice la désobéissance du premier homme.

C'est pourquoi Irénée s'est particulièrement appliqué, dans son ouvrage contre les *gnostiques*, *Contra Hæreses*, au chapitre 21 du livre V, à commenter un acte, sinon capital, du moins essentiel, de la vie de Jésus ; l'acte capital étant, en effet, le sacrifice de la croix par lequel s'est consommée définitivement la Rédemption de l'Humanité.

Au cours des siècles qui suivirent la mort de saint Irénée, sa doctrine eut des fortunes diverses dont M. Rivière a raconté l'histoire en détail. Or, elle eut justement un regain de succès au XIe siècle jusqu'au commencement du XIIe qui est le temps de la construction du portail d'Etampes. M. Rivière a cité, parmi les défenseurs les plus convaincus de la doctrine, Pierre de Celles († 1183), évêque de Chartres, et, parmi ses plus hardis opposants, Abélard († 1142) et Hugues de Saint-Victor († 1141). Mais on peut dire que la question, au moins dans sa partie principale, a intéressé au plus haut point tous les maîtres de l'époque. Tous obligatoirement ont traité le sujet passionnant : *Cur Deus homo?*

* *

Au XIIe siècle, dans toute l'Europe occidentale, on ne discutait pas la foi, me semble-t-il, sauf quand il s'agissait de convertir les Juifs. Hormis ceux-ci et quelques êtres sauvages attardés dans un vague paganisme par manque d'évangélisation, tout le monde croyait à la divinité du Christ, même les hérétiques très nombreux ; mais on controversait à n'en plus finir sur mille points secondaires du dogme hésitant et mal établi. L'intelligence des élites françaises était très vive, subtile et insatiable de nouveauté. La création de l'art gothique est une preuve éclatante non seulement de son existence, mais de sa puissance méthodique de réali-

sation. N'a-t-elle pas, en effet, dans un très court espace de temps, sur le terrain même de notre Ile-de-France, conduit l'art architectural tout près d'une perfection merveilleuse dans un mode entièrement nouveau ? En vérité, elle ne trouvait pas une pâture suffisante dans le champ des sciences connues d'alors ; et les esprits cultivés pratiquaient, avec plus ou moins d'ardeur, selon les goûts naturels de chacun, toutes les matières des arts libéraux, des arts qui, en témoignage d'une collaboration étroite, apparaissent accompagnés de sept maîtres de l'antiquité dans le portail occidental de Chartres. C'est pourquoi, en littérature, l'intelligence du siècle se jeta si avidement sur les rares nouveautés philosophiques ou autres qui passèrent à sa portée, mais elle n'en continua pas moins à éplucher passionnément, et du reste aussi par devoir, tous les vieux morceaux. La subtilité des dialecticiens fit découvrir en ceux-ci beaucoup de questions curieuses que la sagesse des théologiens purs avaient prudemment laissées dans l'ombre. On se disputa pour savoir si le corps de Jésus-Christ est vêtu ou nu dans l'Eucharistie : d'ailleurs saint Augustin lui-même est capable d'avoir inspiré de telles polémiques, car, interrogé sur des questions analogues, il y avait répondu à contre-cœur, mais de son mieux. Au XIIe siècle, ces questions révoltaient beaucoup de maîtres qui, les jugeant inutiles et dangereuses, s'empressaient de les écarter.

Tout autrement jugée par tous fut la question du « Pourquoi Dieu s'est-il fait homme ? ». Aucun sujet ne saurait être plus émouvant pour un croyant, et tous les écolâtres du XIIe siècle considérèrent comme un de leurs premiers devoirs de le traiter. Un auteur anonyme a même écrit un poème à cette intention.

Par l'énumération de quelques auteurs et un aperçu de leur doctrine sur la Rédemption ou des matières qui s'y rattachent, on se rendra compte, tout en se familiarisant avec la question, de l'esprit qui régna du commencement jusqu'au milieu du XIIe siècle. On verra combien le champ était ouvert aux interprétations individuelles et quelles occasions s'offraient aux polémiques, même chez des gens qui n'y voyaient certainement pas malice et s'efforçaient avec scrupule de suivre les doctrines des anciens Pères.

Rupert, abbé de Saint-Héribert de Tuy († 1129-1135), professait que l'ouvrage propre du Père, c'est la Création ; celui du Fils, la Rédemption ; celui du Saint-Esprit, le renouvellement de la Créature.

Saint Anselme († 1109), abbé du Bec et en dernier lieu archevêque de Cantorbéry, — qu'il ne faut pas confondre avec Anselme, autre illustre professeur de l'Ecole de Laon, — enseignait une

croyance qui peut se résumer ainsi : Aucun homme ne peut être sauvé sans Jésus-Christ. L'homme entier, c'est-à-dire composé d'un corps et d'une âme, a été fait pour jouir un jour de la bienheureuse immortalité. Ainsi il faut que l'homme parvienne à cette fin : mais cela ne peut arriver que par l'Homme-Dieu.

Pour faire suite je donnerai l'opinion de Guibert (✝ 1124), abbé de Nogent-sous-Coucy. Il fallait, disait-il, que Jésus-Christ fût Dieu pour pouvoir se charger de nos péchés ; Jésus-Christ devait être homme et pouvoir mourir comme homme pour le salut du genre humain : il a uni les deux natures divine et humaine ; mais c'est faire insulte au Rédempteur et à sa mère de prétendre, comme d'aucuns le font, que l'Incarnation a causé une souillure (1).

Enfin, voici maintenant de plus graves théories. Abélard fut sans doute le premier, au XIIe siècle, à mettre en doute les droits du démon, car lui-même reconnaissait que tous les docteurs de l'Eglise les avaient admis avant lui. Pour lui, Satan était vis-à-vis de l'homme comme un geôlier avec son prisonnier : son pouvoir ne s'étendait pas plus loin. En outre, Abélard considérait que si Dieu s'est fait homme, c'est seulement en vue de nous instruire par sa parole et par ses exemples; l'humanité a gagné sa rédemption par le grand amour que lui inspire la Passion de Jésus-Christ.

Abélard tombait ainsi dans l'hérésie de Pélage et de son disciple Célestius, laquelle hérésie niait le péché originel et la Rédemption, et fut condamnée par le concile œcuménique d'Ephèse en 431. Il remettait en question le terrifiant problème du libre arbitre, de la prédestination et de la grâce, qui depuis a troublé, comme l'on sait, les solitudes de Port-Royal et tout le XVIIe siècle.

Bernard de Clairvaux ne manqua pas de faire le rapprochement. Je crois bien qu'il considérait avec prudence la participation des Tentations de Jésus dans l'œuvre de la Rédemption ; mais, pour lui, le démon avait un pouvoir légitime et réel sur le genre humain. Comment ! s'exclame-t-il, tous les docteurs enseignent que, avant Jésus-Christ, le démon avait sur l'ohmme un pouvoir absolu gagné

(1) En passant, un renseignement : Guibert a pris un soin spécial d'expliquer que les objets qui accompagnent Jésus-Christ dans les visions des prophètes ou de saint-Jean sont seulement des figures allégoriques par lesquelles Dieu pouvait être reconnu : par suite, dans les images apocalyptiques, par exemple, le glaive à deux tranchants, les étoiles, les chandeliers, etc , jouent le même rôle pour le fidèle et sont purement emblématiques et mystiques.

par droit de conquête, et lui, Abélard, qui sait et proclame cette unanimité de croyance, se permet de soutenir l'avis contraire !

Dans le combat religieux de Bernard et d'Abélard, aux consciences également sincères, on voit les deux caractères et les deux méthodes qui se dévoilent et incontinent se choquent. L'un des adversaires, avide de progrès, appliquait à la théologie toutes les nouvelles méthodes de la dialectique, et l'autre, dévoué à la seule tradition, se révoltait contre l'abus de la philosophie dans une matière où elle n'a pas à s'immiscer. C'est là, en raccourci, le tableau de toutes les luttes théologiques qui ont divisé maîtres ou écoliers pendant une bonne partie du XIIe siècle, en dehors, bien entendu, des théories franchement hérétiques qui donnèrent lieu à des batailles autrement graves. Nos deux illustres champions étaient non seulement les chefs des deux partis aux tendances opposées, mais encore ils furent ceux qui le plus souvent suscitèrent les conflits.

La renommée, la gloire que sut gagner Abélard ne sont pas douteuses, mais éphémère fut toujours la chance du pauvre philosophe, esprit subtil, et par surcroît, dit-on, homme charmant et admiré. Trop hardi pour son temps, il persistait à émettre de fraîches idées qui presque fatalement devaient être tout de suite jugées inopportunes et, pour finir, combattues avec vigueur comme inadmissibles et dangereuses Toujours il trouva dressé contre soi le même adversaire acharné, redoutable, invincible, l'abbé de Clairvaux, dont l'énergie surhumaine était commandée par la foi, par un zèle d'apôtre, et par une intransigeance implacable. La fougueuse énergie de saint Bernard, qui lui a valu de tenir une si grande place dans le monde, s'alliait heureusement à une prudente sagesse de pensée s'accommodant mieux avec la mentalité générale de l'époque que la hardiesse novatrice d'Abélard. C'est pourquoi celui-ci, malgré son éloquence, malgré son génie, fut encore une fois vaincu.

En 1134, Abélard, dégoûté à jamais des tracas que lui causait son abbaye de Saint-Gildas de Ruys, en Basse-Bretagne, l'abandonna définitivement. Ce fut une fuite vers une retraite mystérieuse où il s'occupa de mettre au point ses ouvrages en cours. Bientôt après, il s'efforça de les répandre, mais on ne fut pas long à s'apercevoir combien ils étaient peu conformes au dogme et à la tradition. Bernard de Clairvaux, averti, voulut essayer de la conciliation. Il n'avait pas alors d'animosité, et peu auparavant il était allé visiter Héloïse au Paraclet. Il se rendit donc auprès d'Abélard et parvint tout d'abord à lui faire entendre raison. Mais la bonne volonté d'Abélard dura peu; car, dit-on, sensible aux excitations d'Arnaud de Brescia, il demanda bientôt à l'archevêque de Sens de lui fournir

l'occasion de discuter publiquement ses doctrines. Henri Sanglier acquiesça, et l'assemblée sensationnelle s'ouvrit à Sens, au cours de l'année 1140, en présence de Louis VII, des comtes de Champagne et de Nevers, de l'archevêque de Reims, de presque tous les évêques de la province et de nombreux savants. Chacun s'attendait à une discussion longue et mouvementée, mais, au contraire, Bernard ayant immédiatement dominé son adversaire, celui-ci démonté se retira en faisant juridiquement appel au pape. Dès lors le concile, considérant à part l'homme et les œuvres, se contenta de condamner en bloc les théories d'Abélard et chargea Bernard, assisté de plusieurs évêques, de présenter un rapport à Innocent II. Ceci fut fait sans retard. Bernard écrivit le rapport contenant neuf propositions de condamnation. Quand Abélard se décida à partir pour Rome, le pape lui avait déjà donné tort : il avait fait brûler ses livres et l'avait rejeté hors de la communion de l'Eglise. Une fois de plus désenchanté, l'infortuné mari d'Héloïse alla faire sa soumission à Cluny et mourut deux ans plus tard, âgé de 73 ans.

Quelques-unes des théories d'Abélard condamnées à Sens se retrouvent dans ses ouvrages ; mais toutes nous sont connues par le rapport de Bernard au pape ; parmi ses neuf courts chapitres de dissertation, les numéros V, VI, VII, VIII et IX ont justement trait à l'Incarnation et à la Rédemption : les renseignements fournis ci-dessus en proviennent. En outre, on possède une dure protestation de Guillaume de Saint-Thierry contre Abélard, dont les treize articles traitent de passages hétérodoxes et dignes d'être incriminés. Enfin, une note manuscrite de Bernard contient quatorze résumés de doctrines que l'on croit être les propres déclarations d'Abélard.

La mise en question par Abélard, sous un jour nouveau au XIIe siècle, du *Cur Deus Homo* et des droits du démon, constitue donc un chapitre important dans l'histoire des controverses théologiques du temps, eu égard à la matière du débat et du bruit que celui-ci fit dans le monde. Reste à savoir quel fut le résultat de la victoire remportée par Bernard de Clairvaux sur Abélard. Probablement, Arnaud de Brescia, esprit exalté, agitateur impénitent, qui avait, paraît-il, adopté les doctrines d'Abélard avec enthousiasme, ne se fit pas faute de les répandre, au courant de sa vie de grande aventure, jusqu'au jour où il fut brûlé vif à Rome : mais je ne crois pas à une influence sérieuse d'Arnaud.

A vrai dire, le résultat ne m'apparaît pas très clair ; sans doute, la victoire de saint Bernard fut foudroyante, décisive sur le moment, mais elle ne portait pas sur toute la doctrine entière de saint Irénée, et il me semble bien après tout que la théologie

contentieuse d'Abélard, sans attendre le XVIIe siècle, obtint par la suite une certaine satisfaction. Je propose néanmoins de poursuivre la recherche du résultat dans le domaine monumental.

Peu à peu, la doctrine de saint-Irénée tomba partiellement en discrédit : ceci est un fait certain. On se rappelle que ses trois fondements étaient l'Incarnation, les Tentations et la Mort sur la croix. On cessa de croire que les Tentations de Jésus avaient contribué à l'affranchissement de l'humanité, et, en conséquence, elles n'apparurent plus sur les nouveaux monuments qu'à titre d'épisodes biographiques dignes d'être donnés en exemple, selon la formule de Guillaume Durand que j'ai rappelée · dans le portail de Chartres où figure la Tentation de Jésus, celle-ci n'a pas d'autre caractère.

Même l'Incarnation cessa, dans l'opinion courante, d'être une partie essentielle de l'acte rédempteur. Cependant elle figure dans le portail d'Etampes représentée par plusieurs scènes que j'ai citées, l'Annonciation, la Nativité, etc. : or l'Annonciation,— qui est, en fait, vraiment la première phase terrestre de la Rédemption, — est immédiatement voisine des Tentations de Jésus ; la conjoncture est des plus heureuses et aussi bien venue que la coïncidence qui a placé la scène du *Noli me tangere* à côté de la Tentation d'Adam. A cause de tout cela, les sculptures du portail d'Etampes paraissent être restées un ensemble d'images unique du reste non seulement dans l'art monumental, mais partout ailleurs.

Enfin, c'est un cas tout à fait exceptionnel quand on rencontre une image faisant allusion à la Rédemption autrement que par la mort de Jésus-Christ. Je ne puis me dispenser de citer parmi ces rares exceptions le portail de la petite église de Thann, devenue douloureusement célèbre depuis la guerre. M. G. Sanoner, qui l'a signalé, raconte qu'il y est fait allusion à la mission confiée par Dieu le Père à Dieu le Fils, et on y voit figurer Adam et Eve. J'ai moi-même découvert un curieux tableau de Lorenzo da Sanseverino, conservé à l'Athénée de Pesaro, dans lequel sont groupés : 1° la Vierge couchée attendant la Nativité ; 2° la Tentation d'Adam et d'Eve ; 3° le Christ apparaissant dans l'Arbre du Mal, posé sur le serpent, et avec les bras étendus et les pieds croisés comme sur la Croix. Sur la façade de la cathédrale de Paris, dans le portail du XIIIe siècle, à gauche et consacré à la Vierge, Adam et Eve, aux pieds de Marie, font aussi une allusion du même genre, quoique moins directe. Dans le portail de droite de la même eglise, — portail qui est du temps de Louis VII, et connu sous le nom de Porte Sainte-Anne, quoique la Vierge y occupe encore la plus large place, — on s'est étonné d'y voir, sculptés dans les

voussures, le Fils de l'Homme, l'Agneau et d'autres figures apocalyptiques : c'est, au contraire, très naturel si l'on veut bien reconnaître, avec les Pères, que l'Apocalypse raconte les Avènements du Fils de l'Homme, que le Premier Avènement se rattache à la Rédemption, et enfin que la Vierge fut un instrument de celle-ci. Malgré toutes les réserves auxquelles oblige le monument, on est obligé de se rendre à l'évidence actuelle.

Bref, la mort de Jésus-Christ sur la Croix devint de plus en plus, non seulement le « point culminant » de la Rédemption, mais encore le moment unique. Par suite le Crucifix devint le véritable emblème de la Rédemption, et c'est probablement un des mobiles les plus puissants parmi ceux qui imposèrent sa diffusion et firent sa popularité. On a un peu oublié aujourd'hui ce caractère du Crucifix pour ne voir en lui que l'image attendrissante d'un fait historique dont il faut se souvenir.

C'est bien certainement aussi la cause déterminante qui a fait substituer dans les portails l'image du Christ en croix à celle du Christ debout, selon le type d'Etampes. J'ai rappelé, au commencement de cette étude, que le tympan du portail d'Etampes représente une scène apocalyptique, qui se trouve être l'image symbolique du Premier Avènement du Fils de l'Homme, et, selon toute évidence, ses auteurs ont prétendu en faire aussi une image emblématique de la Rédemption.

Ainsi, peu après l'érection du portail d'Etampes, on avait élevé sur les mêmes principes le portail occidental de Chartres, et, plus tard encore, celui de Cahors ; dans l'Ouest, plusieurs grandes façades laborieusement décorées reçurent comme personnage principal un Christ debout. Dans le Sud-Ouest, à La Lande de Cubzac, on sculpte un tympan apocalyptique avec le Fils de l'Homme debout. Encore, fait remarquable, parmi les scènes consacrées dans les chapiteaux d'Etampes au passage de Jésus sur la terre, ne figure pas la Crucifixion : il est seulement fait allusion à la mort de Jésus par la visite des Femmes au Tombeau, scène que l'on considère généralement comme symbolisant la Résurrection ; il en est de même à Chartres, où la place ne manquait pas, puisque, sur le bandeau, trois fois aussi grand que celui d'Etampes, on a sculpté trente-huit sujets différents se rattachant à la vie de Jésus.

Cependant, entre 1150 et 1179, période indiquée par M. Robert de Lasteyrie, on avait conçu le magnifique portail de Saint-Gilles-du-Gard, et, malgré les difficultés d'une entreprise si nouvelle, on sculpta dans un des trois tympans une Crucifixion. L'exemple de Saint-Gilles fut dès lors quelquefois suivi : à la cathédrale de Reims, notamment, Jésus crucifié occupe la place correspondante

où, à Chartres, il figure dans son Premier Avènement. Avec le changement des idées survint l'altération des premières données iconographiques, on estima, semble-t-il, que, pour symboliser la Rédemption, Jésus, non figuré sur la Croix, était impropre ; et, en tout cas, le Christ *debout* fut, à une ou deux exceptions près, complètement exclu des tympans bien avant la fin du XIIe siècle, C'est un cas très extraordinaire d'avoir adopté, en plein XIIIe siècle. pour le portail *sud* de la cathédrale de Chartres, l'image du Christ debout et une formule apocalyptique presque analogue à celle d'Etampes, quoique d'un symbolisme plus précis et moins complexe. Mais, à Chartres, le fait est moins surprenant qu'ailleurs, si l'on peut admettre sinon la survivance complète de doctrines longtemps professées, du moins le désir de présenter une copie corrigée et améliorée du portail occidental de la même église. Unique également la donnée iconographique du tympan de Saint-Sulpice de Favière. où le Christ est sculpté debout, à moitié vêtu, tenant un calice.

Abélard, en qualité de fondateur et de directeur du monastère du Paraclet, — où il avait installé Héloïse comme abbesse, après son départ d'Argenteuil, en 1129, — avait interdit d'exposer dans la chapelle aucune image en ronde-bosse ou en relief : il autorisa seulement sur l'autel, soit une croix simple, soit un crucifix. Pour l'histoire de l'art, ce renseignement est précieux ; en ce qui concerne l'opinion théologique d'Abélard et le sens de son acte, il faut se méfier des déductions fausses : en effet, nous avons vu le maître professant, quelques années plus tard, que la mort du Christ n'avait eu aucune action sur la Rédemption. Déjà peu après son arrivée au Paraclet, en 1123, Abélard, encore tout frémissant de ses querelles au sujet de la Sainte Trinité, avait imaginé d'orner son église d'un groupe de pierre composé de trois figures adossés avec des visages parfaitement semblables : il a donc ainsi montré la voie aux artistes du XVe siècle qui se plurent à représenter la Trinité de la même manière.

Bref, cela ne revient pas à dire que l'image du Christ debout disparut presque définitivement de l'art. Sans parler de l'Agneau figuratif qui le symbolise, au XIIIe siècle et pendant tout le cours du moyen âge, sur une infinité d'objets grands ou petits et de plus en plus variés, nous avons les exemples assez nombreux du Christ debout des trumeaux de portails. De notre temps, on a pris l'habitude de le désigner sous le nom du *Christ enseignant*, malgré que souvent il porte fermé son Livre, symbole de l'Ecriture sainte, dit-on. Le Christ debout, de formule carolingienne, qui foule du pied le lion et le dragon, a tous les droits pour être déclaré *adjuvans*, comme

à Etampes. Sur la façade de Notre-Dame de Paris, l'exemple est particulièrement typique : l'ornementation de la porte centrale est, en effet, consacrée avec une grande ampleur au Jugement dernier : il me paraît évident que le Christ *debout* et *adjuvans* du trumeau fait une parfaite opposition, si je puis dire, au Christ *assis* et *judicans* du tympan.

Le Christ des trumeaux se rencontre presque partout dans des conditions identiques. J'ai tenu néanmoins à citer la cathédrale de Paris, parce que ses témoignages, — quand des restaurations anciennes ne peuvent pas les entacher de doutes, — sont d'une haute valeur, les discussions théologiques, dont je me suis efforcé de démontrer l'importance et les répercussions, ayant eu Paris pour centre. Sans crainte de commettre une sottise, on peut se reporter au XII[e] siècle et voir par l'imagination des petits groupes composés tantôt de chanoines, tantôt de seigneurs ecclésiastiques de passage, tantôt d'écolâtres ou d'écoliers, dissertant ou disputant en face de quelque portail vieux ou neuf, sur le parvis de l'église qui a précédé la cathédrale actuelle. Aucune notion précise n'existe sur l'aspect de la façade de l'ancien monument, vers 1160, quand fut décidée sa reconstruction. En étudiant toutes les circonstances, on hésite à croire que Notre-Dame de Paris ne possédait pas, depuis Etienne de Garlande, un portail imagé selon le goût du jour : ce personnage a dépensé, vers 1125 ou 1130, à l'embellissement de la cathédrale parisienne des sommes importantes dont on ignore l'emploi. Malgré le manque de preuves et de vestiges certains, M. Paul Vitry n'a pas eu tort d'envisager l'existence d'un beau portail, et le problème doit rester posé. En m'abandonnant à cette digression, j'ai espéré faire mieux saisir l'opportunité d'un principe que je désire établir et qui sera une des conclusions de mon étude. Je trouve, que jusqu'à présent, on n'a pas estimé à sa juste valeur l'influence que les questions théologiques et iconographiques ont prise dans les constructions, démolitions ou réédifications des portails durant le moyen âge. Je pense que la destruction précipitée ou simplement prématurée et le remplacement coûteux de certains portails, primitifs par leur iconographie, doivent s'expliquer souvent par le caractère des images tombées hors des convenances nouvelles, et par la désuétude de leur enseignement théologique, plutôt que par l'insuffisance technique et le style démodé des sculptures ou que par une difficulté d'adaptation architecturale. La constatation de semblables occurrences est rendue difficile aujourd'hui par notre ignorance de l'existence passagère des images défectueuses. A mon humble avis, il y a là néanmoins des facteurs dont il faut tenir compte, en beaucoup de cas, dans les études historiques ou archéologiques

des monuments : dans le cas de Notre-Dame de Paris, les considérations iconographiques peuvent aider à comprendre pourquoi l'on a peut-être sacrifié allègrement une ou deux portes imagées pas beaucoup plus anciennes que la porte Sainte-Anne.

Je ne vois pas la nécessité d'allonger encore mon étude par des conclusions que chaque lecteur a pu faire de lui-même : je désire seulement faire remarquer que les documents nouveaux apportés aujourd'hui n'infirment pas et plutôt confirment tout ce que j'ai répété quant à la date du portail d'Etampes. Visiblement le monument, encore plus doctrinal et savant que je n'avais osé tout d'abord le dire, a été étudié avec un soin extrême, et il n'est pas retardataire; on ne saurait non plus évoquer à son égard l'idée de rusticité, chose absolument inadmissible à Notre-Dame d'Etampes, au temps de Louis le Gros (1); si, malgré cela, tout y révèle un caractère primitif, qu'il s'agisse de la construction, de la sculpture, ou de la doctrine religieuse exposée, c'est parce qu'il est sorti d'une époque primitive, de préparation et d'incertitude, qui, dans la circonstance, correspond à une période peu avancée dans le XII[e] siècle : la gaucherie qui s'y découvre apparaît encore déjà atténuée dans les parties les plus anciennes du portail de Chartres et a disparu ensuite dans les autres monuments, parce qu'ils sont évidemment postérieurs Etampes et son prestige de ville *royale* atteignirent leur apogée en 1130 année durant laquelle le roi Louis VI y réunit un concile *national* : c'est, à mon avis, au cours de la période duodécennale précédant cet événement extraordinaire qu'il faut entrevoir l'érection du portail *royal* de l'église collégiale et *royale* de Notre-Dame.

* * *

Il me reste encore à compléter les renseignements promis au sujet des deux bizarreries signalées plus haut et qui achèvent de donner un caractère exceptionnel aux scènes des Tentations du portail d'Etampes. Ce hors-d'œuvre, comme on le verra, ne manque pas non plus d'intérêt.

On se rappelle que, selon le récit de la Bible, Eve fut tentée par le Démon et fit ensuite manger du fruit défendu à Adam. Les

---

1. Pour tout ce qui concerne l'histoire d'Etampes et l'église Notre-Dame, on peut se reporter à mon ouvrage : *Etampes et ses Monuments aux XI[e] et XII[e] siècles. Mémoire pour servir à l'histoire des plus anciens monuments étampois* (*Paris, A. Picard*, 1907).

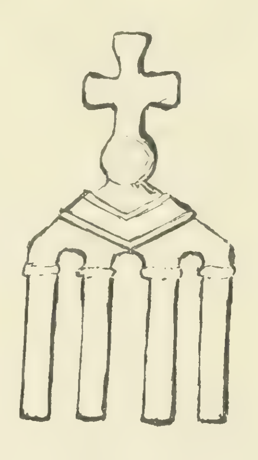
artistes du moyen âge ont exécuté d'innombrables œuvres dans lesquelles le texte biblique n'est jamais contredit, et très souvent ils l'ont même traduit à la lettre en représentant Adam saisissant le fruit de la main de la Femme. Or, par une exception extrêmement rare, à Etampes, Eve accepte bien un fruit que le Démon, figuré



par un dragon, en accord avec un verset de l'Apocalypse, lui présente dans sa gueule ; mais, de l'autre côté de l'arbre, Adam agissant

apparemment de son propre mouvement, tend le bras vers l'arbre et cueille lui-même un autre fruit. On n'a signalé qu'un autre exemple du même genre : il se trouve à Venise, à l'angle du Palais ducal, dans un grand relief de date très postérieure.

L'explication de cette anomalie est très simple. La formule s'accorde avec la doctrine de saint Irénée et des autres Pères de l'Eglise, qui mettent constamment Adam directement en cause et ne le considèrent jamais comme la victime d'Eve. Irénée, pour démontrer comment le Christ a réparé la faute d'Adam, cite le texte entier de la Genèse et, par conséquent, ne cache nullement le rôle joué par la Femme selon le Livre saint. Mais quand il disserte sur les conséquences, il oublie Eve complètement ; celle-ci ne compte plus, et seul Adam reste sur la sellette (*Contra hæreses*, l. V, c. XXXIII). La culpabilité d'Adam fut toujours proclamée et on s'efforça en même temps de l'expliquer pour mettre sa conduite en opposition avec celle de Jésus, le Nouvel Adam : Rupert de Thuy notamment s'attacha à cette démonstration. Abélard, lui, selon son habitude, s'est occupé surtout de rechercher le pour et le contre en relevant les contradictions des Pères : il a consacré à la question l'un des cent cinquante-sept chapitres de son *Sic et non* (*Quod Eva seducta sit, non Adam, et contra*).



D'autre part, voici ce que nous constatons dans la scène de la Deuxième Tentation de Jésus. Le Temple vers le sommet duquel le Démon transporte Jésus, et qui est le temple de Jérusalem, est figuré très sommairement comme un temple antique. Incontestablement le sculpteur a imité, et cela sans doute par ordre, les représentations des temples qui existaient au XIIe siècle sur certaines monnaies. Le cas étant, je crois, unique en sculpture, il vaut donc la peine d'être considéré de près.

Le temple, très dégénéré, est composé de fort peu d'éléments : c'est un portique à quatre colonnes sans bases et dont les chapiteaux sont vaguement indiqués, sous un toit ou fronton orné d'une sorte de chevron héraldique renversé, et surmonté d'une croix à branches égales ; pas de degrés. L'ouvrage est assez grossier.

Dans des chapiteaux de colonnes plus anciens que ceux d'Etam-

pes, on voit des édifices religieux qui sont traités comme dans les manuscrits carolingiens et représentent bien distinctement des églises romanes; dans le tympan déjà mentionné de La Lande de Cubzac, les Sept Eglises d'Asie sont figurées par des arcs surmontés d'un toit; dans le portail d'Etampes lui-même les six dais qui abritent les grandes statues représentent très habilement des monuments carrés, à grands arcs, percés de fenêtres et agrémentés à leurs angles de tours à coupoles; enfin même les scènes des chapiteaux sont abritées sous un long bandeau saillant composé d'arcatures et de tours dont le caractère d'église romane est identique à celui des dais que je viens de décrire. Aucune difficulté n'empêchait donc les artistes de sculpter quelque chose de semblable avec moins de relief, s'il le fallait, et s'ils ont adopté le type antique, c'est parce qu'ils avaient un motif spécial pour le faire.

Les Grecs et les Romains créèrent des médailles ou monnaies commémoratives sur lesquelles sont frappés des frontispices de temples imitant fort bien des monuments existants. C'est en voulant copier ces médailles que Charlemagne introduisit sur ses monnaies l'image du temple antique, mais exécutée de manière plus simplifiée et plus fruste. Il y ajouta une croix, qui trouva sa place au centre du péristyle, entre les colonnes, quand l'espace manquait au dessus Au XIIe siècle, les monnaies royales ne portaient plus la figure du temple; mais, sur leurs monnaies particulières, des évêques ou des abbés l'avaient adopté avec de nouvelles dégénérescences, à l'exemple, dit on, de seigneurs italiens: ces monnaies portent l'inscription XRISTIANA RELIGIO. On a suggéré, mais sans pouvoir appuyer la proposition d'aucune preuve certaine, que, sur toutes ces monnaies françaises du moyen âge, le temple symbolise l'Eglise Universelle. A mon avis, les circonstances rendent la chose très vraisemblable. Du reste, un autre très curieux exemple m'incite encore à le croire. Dans le fameux évangeliaire (Bib. nat., ms. lat. 1203) exécuté pour Charlemagne par Gotescalc, celui-ci a peint en tête du manuscrit plusieurs grandes images. Après les figures des Evangélistes, on voit celle du Christ, et ensuite, pour finir la série, une image représentant un petit temple antique rond avec une rangée de colonnes, le monoptère de Vitruve, sans cella, type que nous représentons universellement en France depuis le XVIIIe siècle sous le vocable aimable de temple de l'Amour; aucun personnage humain dans le tableau, mais des oiseaux nombreux qui volent autour de l'édifice surmonté d'une croix et un cerf qui s'en approche; cette image est connue pour représenter la *Fontaine mystique* ou, dit-on encore, le *Paradis*. Le monument tout seul a

été reproduit, avec des dimensions réduites, environ cinquante ans plus tard dans un autre beau manuscrit, l'Evangéliaire de Soissons (Bibl. nat., lat. 8850) : l'omission des animaux semble indiquer que leur présence n'est pas indispensable au symbole. Au surplus, la fontaine n'a pas d'eau apparente, et le Paradis, communément désigné, durant le Haut moyen âge, « le Verger éternel », n'a pas d'arbres et naturellement pas de fruits ! Pour ma part, je propose de reconnaître dans ce monument l'Eglise universelle, présentée comme il convient après son chef et son soutien, le Christ, tout en admettant que, entre la Fontaine mystique et l'Eglise, il ne peut pas y avoir de grande différence ; le cerf altéré ou à la recherche d'un refuge, dans l'un et l'autre cas, pourrait bien figurer symboliquement un fidèle selon la coutume A mon avis, l'édifice n'est pas un accessoire, un dais, un ciborium, comme il a été écrit, destiné à abriter la source, mais il est, au contraire, l'élément principal. Martigny, dans son *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, affirme que l'Eglise a été quelquefois figurée par une colonne isolée surmontée d'un emblème du Christ, agneau ou colombe : l'ensemble des deux objets, dit il, marque dans l'intention des artistes « la fermeté et la stabilité que Jésus-Christ communique à son Eglise ». Ceci expliquerait nettement pourquoi fut choisi par Gotescalc un monument où les colonnes jouent le rôle prépondérant. En outre, il s'ensuivrait peut être que l'on a eu une intention symbolique en sculptant, contre toute tradition, un temple antique dans le portail d'Etampes. Vaut-il mieux croire que l'artiste archéologue-précurseur, a voulu marquer avec un désir d'exactitude bien étrange et d'ailleurs fautif, qu'il s'agit d'un temple juif ? Mais alors que vient faire cette volumineuse croix sur le monument ?

Tout cela est bien bizarre Un fait certain, c'est l'anachronisme de l'emblème chrétien sur un édifice avant la crucifixion de Jésus-Christ. Sans doute, on peut encore faire cette supposition : le sculpteur ayant reçu l'ordre d'imiter l'image des monnaies, l'a exécutée comme il l'a vu, et même il a copié scrupuleusement le toit chevronné des anciennes pièces ecclésiastiques. J'objecterai que le sculpteur fut surveillé et que, très certainement, la croix sur le temple fut acceptée de plein gré par le maître de l'œuvre sinon délibérement voulue. Fut-il donc habituel au moyen âge de représenter tous les genres de temples avec une croix ? Certainement non. Mais le cas se présense quelquefois où le temple de Jérusalem est surmonté d'une croix : j'en ai découvert un exemple au Mans, dans un vitrail consacré à la légende d'Anne et de Joachim. J'ai même vu la croix plantée au-dessus de l'arche sainte dessinée

pour une scène de la vie de Moïse dans une miniature d'un manuscrit carolingien. Il y a donc des exemples faisant incliner vers le doute. La question se résumerait-elle à savoir si l'on attachait une grande importance à la croix du temple d'Etampes ? La dimension disproportionnée de celle-ci répond affirmativement.

Quoi qu'il en soit, l'hypothèse subsiste, mais je ne crains pas d'avouer ma préférence pour une intention symbolique. Toutes les théories du moyen âge aboutissent au grand fait de la Rédemption, à plus forte raison doit il en être ainsi au sujet du portail d'Etampes. Me rappelant le curieux symbolisme de la parabole du bon Samaritain que nous a révélé M. Emile Mâle d'après un vitrail de Sens et l'interprétation donnée au temple des monnaies, je suis porté à croire que le temple d'Etampes, s'il veut représenter historiquement le temple de Jérusalem, figure aussi symboliquement l'Église Universelle afin de nous rappeler que, dans le giron de celle-ci, se trouvent, pour qui veut bien en bénéficier, la Rédemption et même la récompense.

L. Eug. LEFÈVRE.

NOTE BIOGRAPHIQUE

SUR

MAITRE JEAN HUË

D'ÉTAMPES

(XVe SIÈCLE)

PAR

L.-Eug. LEFÈVRE

CONSERVATEUR A LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU GATINAIS



PARIS

ALPH. PICARD ET FILS, ÉDITEURS

82, Rue Bonaparte, 82

—

1913

NOTE BIOGRAPHIQUE

SUR

MAITRE JEAN HUË

D'ÉTAMPES

(XVe SIÈCLE)

PAR

L.-Eug. LEFÈVRE

CONSERVATEUR A LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU GATINAIS



PARIS

ALPH. PICARD ET FILS, ÉDITEURS

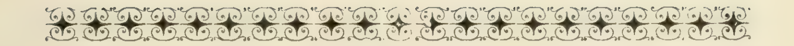
82, Rue Bonaparte, 82

—

1913

(Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, année 1913.)

Tiré à 60 exemplaires.



NOTE BIOGRAPHIQUE

SUR

MAITRE JEAN HUË

D'ÉTAMPES

(XVe SIÈCLE)

JEAN HUË, originaire d'Étampes, fut remarquable comme savant et comme personnage ecclésiastique. Pour ce motif, il mérite d'être mieux connu de son pays natal auquel il est resté fidèle jusqu'à la mort. Mais en outre, sa générosité et sa piété s'y sont manifestées d'une manière si curieuse qu'on éprouve le besoin de se renseigner sur l'individu et sur son caractère.

On ignore la date de sa naissance que dans mes nombreuses recherches je n'ai trouvée consignée nulle part. Il appartenait à une riche famille de bourgeoisie d'Étampes qui a fourni plusieurs dignitaires ecclésiastiques dans la ville même et dès le commencement du XVe siècle. Au XVIe siècle, les membres de la famille Huë apparaissent dans le conseil communal nouvellement créé[1].

---

1. J'ai fourni la liste des membres de la famille de Jean Huë, ou présumés tels par leur nom, que j'ai rencontrés (*Œuvres d'art diverses disparues ou existantes dans les églises d'Étampes*; Paris, A. Picard, 1912, p. 19).

La date de la mort de Jean Huë peut être approximativement fixée le 20 janvier 1488 ou mieux 1489.

L'historien étampois dom Basile Fleureau a vu, au XVII[e] siècle, dans le chœur de l'église Notre-Dame, devant le maître-autel, la *pierre* gravée sous laquelle Jean Huë était enterré : il a lu l'inscription qui donnait les titres du défunt « avec le jour de son deceds », dit-il, « qui fut le xx de janvier : le chiffre suivant est rompu ». Il ne parle pas de la naissance et ne mentionne non plus aucun âge[1]. En 1836, un autre écrivain étampois, Maxime de Montrond, prétendit avoir retrouvé la dalle : « Quelques fragments de ce *marbre*, dit-il, se trouvent encore sur les marches qui sont à l'entrée du chœur de l'église. On y découvre, après bien des efforts, les noms et les titres de l'homme illustre dont nous venons de parler[2]. »

Outre la pierre tombale de Jean Huë, le chœur de l'église Notre-Dame d'Étampes contenait encore une plaque commémorative rappelant que, avant l'année 1477, il avait fondé un salut solennel en l'honneur de l'Annonciation, et à cette date une fête en l'honneur de la Visitation de la Vierge et de sainte Élisabeth, et une cérémonie pour son anniversaire, par anticipation celui de sa mort, je présume. Cette plaque dernièrement retrouvée[3] et la pierre tombale

---

J'ai commis une omission que je m'empresse de réparer : Pierre Hue, drapier, et Ferry Hue, sont cités dans le Compte de fabrique de 1513-1515 (publié par Max. Legrand. *Annales de la Société archéologique du Gâtinais*, 1907, p. 80).

1. *Les Antiquitez de la ville et du duché d'Estampes* (Paris, 1683), pp. 189-190.

2. *Essais historiques sur la ville d'Étampes* (1836-1837), t. II, p. 30.

3. *Ibid.*, p. 189, Fleureau indique la plaque comme étant en marbre

portaient les titres des éminentes fonctions occupées par Jean Huë, et Fleureau nous les a transmises : Docteur en théologie, doyen de la Faculté de Théologie, chanoine de Paris et de Reims, grand doyen de Sens, pénitencier de l'Église de Paris, et curé de l'église Saint-André-des-Arcs, à Paris.

Comme son parent, Cantien Huë[1], d'une quinzaine d'années plus jeune que lui, Jean Huë fut élève et professeur au collège de Navarre, ci-devant

---

probablement par erreur, car celle que feu M. Charles Forteau a fait entrer au Musée d'Étampes est en pierre et rien ne permet de supposer que ce ne soit pas la même. C'est une petite dalle grise mesurant 52 centimètres de hauteur sur 50 de largeur. L'inscription gothique, qui n'est pas au centre, couvre une surface rectangulaire de 38 centimètres de hauteur sur 42 de largeur; Fleureau ne l'ayant pas relevée avec précision, nous la publions à nouveau :

Maistre jehan hue docteur en théologie doyen de la faculté de théologie, chanoine de paris et de Reims, et grand doyen de Sens. M.CCCCLXXVII. fonda en ceste Église. Le grant Couvrefeu ou Salut par parsonnages. Et la nouelle feste de la visitation nostre dame et scte hélisabeth. Et son anniversaire. Dieu lui rétribue. Amen.

Le mot « nouvelle », omis par Fleureau, indique que la cérémonie du salut avait été fondée antérieurement.

1. Il appartint fort longtemps au collège de Navarre, d'abord comme boursier, puis comme professeur. L'année de son admission dans la section des Arts est 1456. Cependant je le trouve cité une seconde fois exactement au même titre en 1461 : une erreur est évidente. Je suppose, comme il est noté en 1461 le premier sur la liste immédiatement après le *Magister artistarum*, qu'il fut inscrit cette seconde fois en qualité de *submagister*, et que l'indication a été oubliée. (Joannis Launoii [De Launoy], *Constantiensis paris. theologi regii Navarræ gymnasii paris. Historia* (Paris, 1677, p. 213). En 1468, il passe *magister grammaticorum quorum nomina desiderantur* » : la note est exceptionnelle et paraît indiquer la pénurie de professeurs parmi les grammairiens; je ne le vois pas remplacé avant 1471 (*Ibid.*, p. 214). En 1477, il devient professeur en théologie (*Ibid.*, p. 216).

Je trouve ailleurs d'autres renseignements. Il est né, dit-on, en 1442. En 1470, il a été nommé procureur de je ne sais quel ordre. Le 10 octobre 1473, il est nommé recteur de l'Université. Entraîné dans l'ordre monastique de Fontevrault, il devient prieur de l'Encloitre (Gironde), en 1485. En 1501, on le trouve visiteur de son ordre. Il mourut à Paris, au couvent des Filles-Dieu, dépendance de Fontevrault, le 4 avril 1502, et

collège de Champagne[1], à Paris. Il obtint son admission, comme boursier, dans la section de théologie en 1443. En 1447, il fut désigné *magister*, c'est-à-dire professeur pour la même science[2].

Par un oubli qui semble immérité, Jean Huë n'est pas mentionné parmi les illustres *Navarristes* qui se distinguèrent à la Sorbonne, dans l'ouvrage de l'abbé P. Feret[3]. En 1464, Charles VII décida une grande réforme du collège, et nous ne voyons pas qu'il y prit part. Mais nous avons connaissance de donations qu'il fit à la bibliothèque de l'établissement : son attention à combler des lacunes dans

---

fut enterré là. Piganiol de La Force a transcrit son épitaphe, toutefois avec une exactitude un peu douteuse :

Cy gist Cantien Hue, digne de mémoire
Du monde, de la chair, du diable ayant victoire
De louable vie et céleste conversation
Lequel, à mil cinq cens et deux
De saint Ambroise le jour et feste,
Sexagénaire et vertueux
Rend l'esprit, élève la teste.

(Aug. Molinier, *ouv. cité*, t. I, p. 733; — Bulaeus, *ouv. cité*, t. V, pp. 869 et 889; — *Dict. de Moreri*; — Bigault de Fouchères, *Tablettes histor. sur Étampes et les environs*, Etampes, 1876, in-8°, p. 24; — Léon Marquis, *Les rues d'Étampes et ses monuments*, Étampes, 1881, p. 367; — Piganiol, *Description de Paris et de ses environs*).

1. Ce célèbre établissement fut fondé en 1304 par Jeanne de Navarre, comtesse de Champagne, femme de Philippe-le-Bel. Notre École polytechnique qui s'est établie sur son emplacement ne brille peut-être pas d'un éclat plus vif que le sien. Tous les écoliers, au nombre de 70, étaient boursiers, divisés en grammairiens (20), théologiens (20) et élèves ès-arts (30); mais des permutations fréquentes faisaient passer facilement des élèves d'une classe dans une autre pour compléter leurs études en toutes sciences. Le collège de Navarre fut à un moment donné très recherché par la noblesse; en 1568, trois princes, tous cousins, tous appelés à devenir illustres, s'y rencontrèrent : Henri de Valois, plus tard Henri III; Henri de Bourbon, plus tard Henri IV, et Henri de Guise. Ronsard et Bossuet furent également des boursiers de Navarre.

2. De Launoy, *ouv. cité*, p. 211.

3. *La Faculté de Théologie de Paris* (Paris, 1897).

celle-ci ne doit-elle pas être considérée comme le témoignage d'une reconnaissance contractée pendant la jeunesse?

En effet, il fit don, en 1462, au collège de Navarre, d'un beau volume in-folio sur vélin contenant les œuvres de Thomas d'Aquin, volume qui a maintenant trouvé refuge à la bibliothèque Mazarine (manuscrit nº 386), et à la fin duquel une inscription prouve la provenance : « Explicit repertorium materiarum theologie ex operibus doctoris sancti Thomæ de Aquinio, legatum librarie nostre theologorum regalis collegii Navarre Parisiensis, anno Domini 1462, per m. jo. Hue[1]. »

La Bibliothèque nationale possède aussi un important manuscrit en deux volumes (mss. fr., nºs 23090 et 23091) d'une traduction de l'historien Valère Maxime; ces volumes, qui proviennent aussi du collège de Navarre, portent l'attestation qu'ils furent offerts par Jean Huë. C'est à la fin que se lit l'inscription suivante : *Ex dono magistri johannis Hue, in sacra pagina professoris eximii ac etiam penitenciarii et canonici ecclesie Parisiensis, qui obiit in hac Parisiensi urbe anno Domini MCCCCLXXXIX, post Pasca*[2]. »

Cette note est plus importante que la précédente, puisqu'elle nous fournit un renseignement sur le décès de Jean Huë. Ainsi, d'après elle, le maître serait mort en 1489 : cependant, il est question

---

1. Franklin, *ouv. cité*, p. 398.

2. Léopold Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale* (Paris, 1874, I, p. 253).

d'une date imprécise après Pâques et cela ne s'accorde pas avec l'inscription de la pierre tombale d'Étampes qui fixait formellement le décès, au dire de Fleureau, le 20 janvier.

Du Boulay, dans son *Histoire de l'Université de Paris*[1], apprend en outre que Jean Huë fut nommé procureur de la Nation de France[2], le 26 août 1438, et recteur de l'Université, le 24 mars 1450; que, depuis l'année 1482 jusqu'à sa mort survenue en 1488, il exerça les fonctions de chancelier de l'Université, concurremment avec Ambroise de Cambrai.

L'obituaire de Notre-Dame d'Étampes est détruit ou égaré, mais, à son défaut, celui de la cathédrale de Paris nous fournit une indication précieuse. L'obit de Jean Huë est inscrit au 21 février 1489[3], et il le déclare *pénitencier*. Un pénitencier est un

1. Tome V, p. 880 : « Johannes Huë Stampensis, Diœcesis Senonensis, Magister in Artibus et Baccal. formatus in Theologia, fit Procurator nationis Gallicanæ die 26. Aug. 1438, Universitatis Rector 24 Martii 1450, hinc Doctor Theologus. Multas legationes nomine Universitatis obiit. Ejusdem Facultatis Decanus, Pœnitentiarius Ecclesiæ Parisiensis, de Cancellariatu Universitatis contendit cum M. Ambrosio de Cameraco Decretorum Doctore ab. an. 1482 ad an. 1418. quo obiit. Ejusdem cognominis floruerunt hoc seculo Cantianus Huë qui Rector electus fuit 10 octob. an. 1473, et Guillelmus Huë Doctor Theologus, qui Decanus fuit Ecclesiæ Parisiensis. »

2. La Faculté des Arts de l'Université de Paris était composée de quatre nations (France, Picardie, Normandie, Allemagne). Les Procureurs de ces Nations et les Doyens des trois autres Facultés composaient le Tribunal du Recteur.

3. « 21 feb. (IX cal.) De domo S. Marie, ob. magister Johannes Hue, doctor theologus, penitentiarus et concanonicus noster. » (Aug. Molinier, *Obituaires de la Province de Sens*; Paris, 1902, t. I, p. 224.) Il ne faut pas confondre avec cet obit ceux de deux autres personnages du même nom : le plus ancien, simple chanoine au XIVe siècle, qui fonda une messe du Saint-Esprit, et le second, chantre, qui mourut après 1417, léguèrent chacun 500 écus d'or (*Ibid.*, pp. 95 et 218).

A l'index général du cartulaire de Notre-Dame de Paris, publié par

prêtre commis par l'évêque pour absoudre les cas de péchés réservés. A Paris, le pénitencier était un haut dignitaire qui avait le devoir d'assister les criminels d'État. Jean Huë eut ainsi la tâche de conduire en place de Grève un nommé Jean Hardy, convaincu d'avoir tenté d'empoisonner le roi (30 mars 1474), et le connétable de France Louis de Luxembourg, soupçonné de trahison et décapité (19 décembre 1475). Au moment où Jean Huë entra en fonction, celle-ci venait d'être étendue à l'assistance des grands criminels jusque-là abandonnés sans secours religieux[1].

Nous reconnaissons les goûts de Jean Huë pour les livres et l'étude dans les attributions qui lui incombèrent en qualité de chanoine de Notre-Dame de Paris. Ainsi, d'après les anciens registres capitulaires, aux 13 et 15 avril 1463, notre Étampois fut chargé de faire nettoyer la bibliothèque, et de s'entendre avec les ouvriers qui travaillaient à la

---

Guérard (t. IV), on trouve cités plusieurs Étampois dont voici les noms : Albertus, le chanoine Algrinus, Andræas, Benedictus, le chanoine Guillelmus, le bailli de l'évêque Herbertus, et le chanoine Yonius.

La liste est incomplète, on n'y trouve pas notamment Johannes de Stampis qui fut chapelain de l'autel Saint-Augustin en 1352, et d'autres encore (voir A. Molinier, *ouv. cité*).

1. Fleureau, *ouv. cité*, p. 188; — Max. de Montrond, *ouv. cité*, t. II, p. 28; — d'après les *Mémoires* de Philippe de Comines, et le *Recueil des Ordonnances*. On voit aussi dans les mémoires de Jean de Roye (*La chronique scandaleuse*, édit. B. de Mandrot, t. I, pp. 309 et 361), que Jean Huë fut seul pour assister Hardy; mais auprès de Louis de Luxembourg, il fut seulement le quatrième après un cordelier, un augustin, et, sauf erreur du chroniqueur, *le pénitencier de l'église de Paris*, d'ailleurs non nommé. Jean Huë est parfaitement désigné et de plus qualifié curé de Saint-André-des-Arcs. Mandrot a publié le compte des dépenses qui furent à la charge de la ville de Paris à l'occasion de l'exécution du connétable : parmi les frais les plus divers montant au total de presque 95 livres, on relève une somme de 10 livres pour le frère mineur; Jean Huë ne paraît pas.

construction de celle-ci. Le 8 février 1465, il avance des fonds à la cathédrale et constate les réparations que réclame la bibliothèque. Le 3 juin 1485, il est commis à l'inventaire des titres relatifs à la chancellerie[1].

En 1482, en qualité de doyen de la Faculté de théologie, il avait présidé à des censures de livres. L'une d'elles (5 février) concernait quatorze propositions présentées à Tournai par un prédicateur cordelier, qui avaient déplu au Chapitre de cette ville : les chanoines avaient demandé l'avis de la Faculté de Paris à ce sujet[2].

Le *catalogue des Dignités et Chanoines de l'église de Sens*, dressé au XVIII[e] siècle par le doyen Charles Fenel[3], contient sur Jean Huë (*Johannes Hueti*) quelques renseignements que M. le chanoine Chartraire a eu l'obligeance de me communiquer, mais qui ne sont pas tous exacts. Je prends pour authentiques seulement les suivants : Jean Huë est professeur et docteur en Sorbonne en 1447 ; il fut reçu chanoine de Sens en 1458, ayant réussi à évincer un concurrent. Comme il ne résidait pas à Sens à cause de son professorat à Paris, le Chapitre prit une délibération pour lui interdire d'enseigner hors de Sens. Il devient doyen de Sens par élection en no-

---

1. Franklin, *Les anciennes bibliothèques de Paris* (Paris, 1867), pp. 54-56.

2. Fleureau, *ouv. cité*, p. 189.

3. *Archives de l'Yonne*, G 700. — Jean Hue y est indiqué comme originaire du diocèse de Soissons, étudiant à l'Université de Paris en 1403 (d'après Denifle, *Cartularium Universitatis Parisiensis*, IV, p. 114). La seconde information est très douteuse, mais la première est évidemment fausse : il s'agit d'un autre personnage.

vembre 1476. Il est mort en 1489 et enterré à Étampes.

Les informations susceptibles d'être trouvées à Reims ont été aimablement recherchées pour moi par M. Henry Jadart, et sont extraites du *Livre des Prébendes du Chapitre de Reims*. On voit là que Jean Huë (*Huet*) devint chanoine de Reims en 1471. Son obit est de 1488, sans plus de précision, mais nous savons que son successeur fut nommé le 25 février 1489[1].

On remarque que, à Reims comme à Sens, le nom de notre personnage est écrit *Huet*, tandis qu'à Paris et à Étampes, au collège de Navarre ou à la cathédrale, le nom reste inscrit sur les registres *Hue*[2].

On a vu plus haut le désaccord qui existe au sujet de la date du décès de Jean Huë entre sa pierre tombale et la note du manuscrit de la Bibliothèque nationale. Il est néanmoins très vraisemblable que cette date doit être fixée au 20 janvier 1489.

---

1. » Johannes Huet, in sacra pagina professor, authoritate ordinariâ 11 sept. 1471, per demissionem aut puram et simplicem resignationem Guillermi Compaing in manibus archiepiscopi. Obiit canonicus Remensis... 1488. »

« Nicolaus de Villers, seu de Villiari, junior clericus Remensis diocesis authoritate ordinaria in propria 25 feb. 1488, per obitum Johannis Huet. »

(Weyen, *Nomina Canon. Rem.*, præbenda 48, fol. 299 recto et verso; ms. de la Biblioth. municip. de Reims, n° 1773.)

2. Le nom de *Huë* a disparu dans la région d'Étampes, tandis que celui de *Huet* s'est perpétué. C'est à se demander si les Huet actuels n'appartiennent pas très lointainement à une ancienne famille Huë ; ce nom, abrégé de Hugues, fut assez répandu.

***

Un écrivain irrévérencieux d'aujourd'hui ne manquerait pas de qualifier Jean Huë de « cumulard ». Le reproche qui se cache sous cette formule ne serait pas immérité : au Moyen âge, les accumulations d'honneurs et de prébendes sur une seule tête n'avaient rien d'extraordinaire. Naturellement le titulaire de tant de dignités requérant en principe une présence assidue, était incapable d'assumer en personne tous les devoirs de ses fonctions, et il était obligé, pour une bonne part d'entre elles, de maintenir des suppléants à droite et à gauche ; par leur universalité et par leur persistance pendant des siècles, de tels abus, qui eussent été sans conséquence s'ils avaient été rares, firent un tort considérable à l'Église par les convoitises et les querelles qu'ils suscitaient. Nous verrons plus loin avec quelle âpreté ceux-là même qui profitaient le plus de ce désordre protestaient contre la non présence des prélats étrangers imposés par le pape.

Il serait injuste de considérer seulement en notre Jean Huë le chanoine trois fois prébendé qui, pour comble, s'est fait nommer curé dans une quatrième église ; par sa vie officielle on doit reconnaître en lui le savant, le professeur, le « magister » d'une grande activité.

Ma surprise naît seulement en constatant qu'il n'a laissé pour nous convaincre de la haute valeur de sa science aucun ouvrage écrit. Il a certainement rédigé des rapports, mais, si nous les possédions, quelle importance faudrait-il y attacher ? Fort peu

probablement. L'activité dont nous parlions, et qui n'est guère douteuse, fut peut-être cause de son abstention et de son empêchement de laisser une œuvre importante et durable. Peut-être plutôt manqua-t-il d'idées, ce qui lui enleva le désir d'écrire.

En tout cas, à l'absence de production littéraire il faut sans doute attribuer le maigre renom que Jean Huë a conservé dans la postérité, malgré les éminentes qualités dont il fit preuve, qu'on lui reconnut, qu'on lui fournit l'occasion d'exercer en tant de différentes manières, et sans lesquelles il ne serait pas devenu doyen de Faculté. Comparons-le à son compatriote le médecin Jacques Houllier (✝ 1562) : celui-ci n'eut pas le bonheur de faire imprimer lui-même ses livres; mais après sa mort, des disciples nons moins illustres publièrent dix ouvrages[1] qui attestent et perpétuent d'une façon éclatante l'influence et la réputation du praticien. Un tel honneur manque à Jean Huë, et il est difficile d'en rendre responsable uniquement l'injustice du sort.

Le professeur Jean Huë, qui ne fut pas un écrivain, était-il un orateur? En 1478, il fut délégué par l'Université à la réunion du clergé de France, sorte de concile national convoqué à Orléans par le roi Louis XI dans le but de faire échec au pape Sixte IV, en ordonnant que l'argent des bénéfices vacants ne serait plus envoyé à Rome et en rétablissant ainsi la Pragmatique Sanction de Bourges (juin 1438) que le même roi avait abrogée en 1461[2].

---

1. Léon Marquis, *Les Rues d'Étampes*, pp. 365-366.
2. Fleureau, *ouv. cité*, p. 189; — M. de Montrond, *ouv. cité*, t. II,

Devant cette importante assemblée, qui dura du 13 septembre au 19 octobre, et qui comprenait 6 archevêques, 47 évêques, de nombreux abbés et des délégués de chapitres au nombre de plus de 300, Jean Huë représentait les plus hautes institutions littéraires et savantes de l'époque. Fort de l'autorité de ses commettants, il prit la parole le premier aussitôt après l'ouverture des débats, et il le fit de la manière la plus énergique[1] contre les pratiques du Saint-Siège.

A la fin du concile, une requête fut rédigée à l'adresse du pape, qui résumait les revendications du clergé de l'Église gallicane. On y faisait l'éloge de la nation française, et la justification des actes de Louis XI. On y reprochait aussi à Sixte IV de perdre son temps en misérables querelles contre les alliés du roi en Italie au lieu de faire son devoir en unissant toute la chrétienté contre le Turc[2]. Cette sévère requête, dont l'original est conservé dans les archives du Vatican, a été publiée sans signatures. Il est en tout cas probable que Jean Huë prit une part très importante à sa rédaction[3].

---

p. 30; — sur la Pragmatique Sanction, voir Noël Valois, *Hist. de la Pragmatique S. de Bourges sous Charles VII*; — *Commines*, édit. Lenglet du Fresnoy (1747), III, 555-557.

1. « Lequel monseigneur le chancellier en la présence de monseigneur dist et déclaira les causes pourquoy ladite assemblée estoit ainsi faicte audit Orléans, et les causes qui mouvoient le Roy d'avoir fait faire icelle assemblée, laquelle proposition fut responduë par maistre Jehan Huë, doyen de la Faculté de théologie pour ladite université de Paris, qui en ce faisant *fist de grandes remonstrances et parla fort et hardiment*, pour ce qu'il estoit advoué de par lesdits de l'université de Paris » (Jean de Roye, *Chronique*, t. II, pp. 77-78).

2. J. Combet, *Louis XI et le Saint-Siège*, pp. 159-160 et 256-263.

3. Le but de la Pragmatique Sanction de Bourges, but également

A défaut d'ouvrages littéraires ou d'érudition qui nous eussent peut-être mieux dévoilé ses goûts, ses talents et la voie préférée de ses études, nous pouvons essayer de découvrir les inclinations plus profondes de son esprit ou de son cœur en considérant le peu que nous savons de ses actes moins professionnels et moins solennels, de ceux qui furent uniquement inspirés par ses désirs intimes.

Dans cette catégorie de faits, je classe sa fondation de cérémonies dans l'église Notre-Dame d'Étampes, et sa décision d'être enterré sous ses voûtes, actes qui dénotent le vivace amour du pays natal chez un homme fort occupé et comblé d'honneurs à Paris. Il aurait pu, oublieux de tout souvenir d'enfance, dépenser exclusivement ses faveurs dans cette ville, pour l'Université, pour le collège de Navarre, ou pour la cathédrale, et, à vrai dire, nous ignorons l'exact quantum de ses générosités et le nombre de leurs bénéficiaires. Nous avons seulement constaté des dons de livres au collège de Navarre.

D'ailleurs, nous ne savons pas non plus l'importance de la somme d'argent ou des sommes offertes ou léguées à Notre-Dame d'Étampes. Nous savons seulement, par le compte de fabrique de 1513-1515,

---

poursuivi par l'assemblée d'Orléans, avait été surtout de mettre fin aux cupides abus du Saint-Siège qui faisait souffrir l'Église de France : par sa faute, en effet, les bénéfices étaient distribués à des étrangers et à des indignes ne s'astreignant pas à la résidence, ruinant les édifices par leur négligence et leur rapacité, et finalement drainant chaque année des sommes consiérables qui étaient emportées hors du royaume. Il est piquant de voir Jean Huë protester véhémentement contre la non résidence de certains prélats quand lui-même acceptait des fonctions simultanées à Paris, à Sens et à Reims. On a vu la petite leçon que lui donna à ce sujet le Chapitre de Sens.

que sur la rente instituée par Jean Huë, la fabrique prélevait pour distribution, à l'occasion de la cérémonie du Salut, une somme de six sous cinq deniers[1].

Nous manquons de détails sur la fète en l'honneur de la Visitation de la Vierge et de sainte Élisabeth; il en est de même quant à l'anniversaire qui devait comprendre une messe et un défilé des assistants devant la tombe pour y jeter de l'eau bénite. Nous sommes mieux renseignés au sujet du Salut solennel pour le jour de l'Annonciation (25 mars), et j'en ai déjà publié le récit d'après Fleureau[2]. Il avait une curieuse mise en scène rappelant les tragédies primitives du théâtre antique, avec un chœur et deux petits acteurs[3], des enfants de chœur, dont un était habillé en fille pour figurer la Vierge Marie[4], et l'autre avec des ailes pour figurer l'ange Gabriel. Il est supposable que la cérémonie de la Visitation se jouait et se chantait de façon similaire. C'est une question de savoir si Jean Huë avait composé lui-même les paroles des motets et des dialogues, ou s'il s'était contenté d'en choisir parmi les plus ap-

---

1. « Dudit boursier pour le Salut Notre Dame fondé par Maistre Jehan Hue, doct. théologien, le jour de Notre Dame en mars, pour lequel ladite fabrice a droit de prandre pour distribucion six solz cinq deniers parisis qui est pour les dits deux années la somme de douze solz dix deniers parisis » (Max. Legrand, *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, 1907, p. 83).

2. *Le mobilier du chœur de l'église Notre-Dame d'Étampes pendant le Moyen âge.*

3. C'est, en effet, le simple appareil des premières pièces d'Eschyle pour les fêtes de Bacchus quand elles étaient composées seulement de récits épiques et de scènes alternées jouées par deux acteurs solistes.

4. Naguère les femmes ne devaient pas paraître dans les cérémonies catholiques autrement que comme simples fidèles, et elles ne pouvaient même pas faire entendre leur voix.

propriés qui existaient déjà; peut-être seule la mise en scène était exceptionnelle, et se contentait-on de suivre le service liturgique ordinaire. En tout cas, je m'imagine volontiers que pour mieux satisfaire le peuple, auquel le spectacle était destiné, les dialogues notés des personnages et les chants du chœur étaient écrits en français. Les antiphonaires de l'église Notre-Dame du temps de Jean Huë furent brûlés en 1562 avec les autres livres de chœur; cette circonstance nous enlève la plus grande chance que nous aurions pu avoir de retrouver un jour la musique et les paroles de ces intéressants petits spectacles dramatiques ou plutôt lyriques.

On peut se demander si Jean Huë eut l'originalité de concevoir les cérémonies qu'il a fondées. C'est douteux, car j'ai la preuve de fondations du même genre antérieures à 1474; il reste seulement à savoir si celles-ci visaient des cérémonies avec mise en scène. Je signale notamment la fondation de Guillaume Grelier, qui fut chanoine de Paris en même temps que Jean Huë et décéda en 1474. La cérémonie qu'il avait largement rétribuée pour la cathédrale de Paris est celle de la Présentation de la Vierge[1].

---

1. « Hac die xxi hujus mensis novembris, fit festum solenne in hac ecclesia Parisiensi Presentationis beate et intemerate virginis Marie in Templo, fundatum per venerabilem et scientificum virum magistrum Guillermum Grelier, de Aurelianis oriundum, in jure canonico licenciatum. prepositum Normanie in ecclesia Carnotensi ac hujus ecclesie canonicum. Qui nobis, pro dicta solennitate... primo realiter et de facto tradidit et donavit ducentum scuta auri. Deinde, per suum testamentum, in augmentatione dicte fundationis, nobis legavit quedam vasa argentea, ponderis septemdecim marcarum argenti vel circa; quandam Bibliam in parvo volumine et unum breviarium ad usum ecclesie Carnotensis, nec non suas

Il serait donc très imprudent d'accorder à Jean Huë le mérite d'une invention quelconque dans son initiative; du moins apparemment, on ne peut guère lui refuser celui d'avoir introduit à Étampes un mode régulier de représentation théâtrale. Le caractère simplet et primitif des cérémonies, même à côté des *jeux* et des *mystères* joués ailleurs dès le XIIe siècle, ne suffit pas à déprécier le louable effort de son innovation dans une ville qui, en dépit de sa richesse et de sa nombreuse cléricature, semble être restée jusque-là indifférente à toutes les tentatives dramatiques.

Nous avons dit que Jean Huë fit don à l'église Notre-Dame d'Étampes d'une importante verrière. Nous avons proposé de l'identifier avec celle qui orne une grande fenêtre du croisillon sud : si la preuve absolue manque, il n'y a pas non plus le moindre motif de doute. Elle représente le Baptême du Christ et l'Adoration de l'Enfant. Dans cette dernière scène qui est à la partie inférieure et a été malheureusement transformée par deux mauvaises restaurations, d'ailleurs à la suite de désastres, apparaissait naguère le portrait de Jean Huë comme donateur. Il avait là toute la physionomie d'un personnage très important; mais c'est tout ce que nous pouvons dire[1].

---

domos in quibus habitabat, sitas ante ecclesiam Sancti Petri ad Boves, videlicet unam in pleno dominio, et alteram ad tempus quadraginta annorum, prout habebat a domo Dei. Obiit dictus Greslier 1474. » (Guérard, *Cartulaire de N.-D. de Paris*, t. IV, p, 189; Molinier, *Obituaires de la province de Sens*, t. I, p. 202.)

1. Nous avons écrit sur le vitrail deux études où le lecteur trouvera des renseignements complémentaires : *Œuvres d'art diverses disparues*

La scène du baptème du Christ a été beaucoup mieux préservée, et, si elle ne peut nous dédommager de la perte d'un beau portrait de Jean Huë, du moins nous offre-t-elle, outre le plaisir de contempler une belle œuvre du xv[e] siècle, un détail extrèmement curieux dont notre doyen de Sorbonne est sans doute responsable. Le Christ, au lieu d'être présenté presque nu selon la tradition iconographique, et d'accord avec l'ancien dogme sur le baptême pratiqué par immersion, le Christ, dis-je, est vêtu d'une somptueuse tunique bleue qui lui cache tout le corps presque jusqu'aux chevilles. Le cas est tout à fait exceptionnel. Je n'ai jamais rencontré aucune image pouvant lui être comparée, même parmi celles plus récentes du xvii[e] ou du xviii[e] siècle.

Voilà évidemment une singulière manifestation de l'esprit de Jean Huë : elle le montre sous un jour des plus sévères et en même temps capable d'initiatives hardies.

---

ou existantes dans les églises d'Étampes (Paris, A. Picard, 1912), pp. 107-110; — *Revue de l'Art chrétien*, 1913.



Imprimerie Bourges. Téléph. — Fontainebleau


SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DU GATINAIS
MDCCCLXXXIII
Paul Fouché

